

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI**

20. YY'DA HEYKEL SANATI VE PROPAGANDA

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan
20076133 Aylin BAŞARAN

Danışman
Doç. Fatma AKYÜREK

İSTANBUL 2010

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI**

20. YY'DA HEYKEL SANATI VE PROPAGANDA

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan
20076133 Aylin BAŞARAN

Danışman
Doç. Fatma AKYÜREK

İSTANBUL 2010

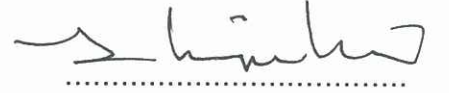
Aylin BAŞARAN tarafından hazırlanan **20.YY.'da Heykel Sanatı ve Propaganda** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24 / 09 / 2010

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç.Fatma AKYÜREK (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Sinan GÜLER (MSGSÜ.Sanat Tarihi)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Yıldız GÜNER



İÇİNDEKİLER

	Sayfa no.
ÖNSÖZ	II
ÖZET	IV
SUMMARY	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi	1
2. PROPAGANDA VE ANLAMI	2
2.1. İktidar Aracı Olarak Propaganda	5
2.2. Propaganda, Sanat ve İktidar	9
3. MODERN SANAT VE PROPAGANDA KAVRAMI	37
3.1. 1970 Sonrası Sanat Kuramları İçinde Propaganda Algısı	47
4. HEYKEL VE PROPAGANDA	53
4.1. Uluslaşma Ereği ve Heykel Sanatı	53
4.2. Heykel Sanatı ve Eleştirel Yaklaşımlar	71
5. SONUÇ	90
6. KAYNAKLAR	91
7. UYGULAMALAR	99
8. ÖZGEÇMİŞ	105

ÖNSÖZ

İnanç ve ideolojilerin yaygınlaştırılma araçlarından biri olan propaganda, aynı zamanda iktidar olgusunun sürekliliğini sağlama açısından köklü bir geçmişi barındırır.

Araştırmada, egemenlik odaklarının sanatı bir propaganda aracı olarak kendi düşünceleri doğrultusunda biçimlendirme amaçları ve bu çerçevede, sanat yapıtlarına yansıyan etkileri örneklerle incelenmiştir.

Tez dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde tezin amacı, kapsamı ve yöntemi hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde, propaganda kavramının anlamı ve zaman içinde geçirdiği değişimlere dair açıklayıcı bilgi verilirken, özellikle 20. yüzyıldaki en yaygın uygulamalar ele alınmıştır. Bu süreçte, değişen iktidar tanımları içerisinde sanatın, totaliter yönetimlerin ideolojilerinin yaygınlaştırılmasına hizmet edışı ve bir propaganda aracına dönüştürülmesi irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde, çağımızda her türlü propagandanın açık alıcısı haline getirilen bireyin, iktidar karşısındaki duruşu ve kendi gerçekliğini yaratma savaşımları, sanatsal üretimlere yansıyan örnekler üzerinden incelenmiş ve 1970 sonrası değişen sanat algılarının, iktidar ve sanat ilişkisini sorgulayışı ele alınmıştır.

Son bölümde ise heykel sanatının, özellikle 20. yy'daki değişen anlam farklılıkları, örnekler aracılığıyla irdelenmiştir. İktidarlık alanlarına dair düşüncelerin, meşruluk yaratma araçları olarak görev üstlenen heykel sanatına ait yapıtların, iktidarın temsil mekanizmalarından kurtularak özgürleşme savaşımları ele alınmıştır.

Çalışmam boyunca, bilgisiyle ve deneyimleriyle bana yol gösteren ve yardımlarını esirgemeyen değerli danışmanım Sayın Doç. Fatma AKYÜREK'e teşekkür ederim.

Ayrıca, hayatım boyunca maddi manevi desteğini gördüğüm aileme; her anımda insan olmanın erdemini bana hatırlatan ve gösteren sevgili dostum C. Birol KARACAN'a ve özellikle tez sürecinde desteklerini esirgemeyen tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

(20. YY'DA HEYKEL SANATI VE PROPAGANDA)

Aylin BAŞARAN

Heykel sanatı, farklı zaman ve mekân dilimleri içinde iktidarla kurduğu ilişki biçimlerine bağlı olarak anlatım dili açısından farklılıklar göstermiştir. Özellikle 20. yüzyıl'ın başlarında, iktidarların şekillenmesi ve devamlılığının sağlanmasında yönetimlerin vazgeçilmez araçlarından biri olarak görülen heykel sanatı, özellikle kamusal alanların vazgeçilmez objesi olmuştur. Bu dönemde totaliter liderlerin amaçları doğrultusunda biçimlenen heykeller, kitlelerin egemenlik altına alınması ve hâkim ideolojinin benimsenmesi açısından önemli propaganda araçları olmuşlardır. Bu koşullarda heykelin nitelikleri arasında en önemli nokta, temsil ettiği düşünce olmuştur.

20.Yüzyıl'da heykel sanatı, totaliter yönetim anlayışlarınca resmi ideolojilerin propaganda aracı olarak görülmüş ve bu anlayışa uygun olarak gerçekleştirilmiş sanat yapıtları desteklenmiştir. Ancak etkinlik alanının bu anlayışla sınırlı kalmasını onaylamayan heykel sanatı, iktidarın temsili konumundan kurtularak; her türlü iktidar olgusunu sorgulayan eleştirel bir bakış açısı geliştirmiştir. 1960 sonrasında, bedeni iktidar karşısında bir direniş nesnesine dönüştürülürken, izleyicinin de katılımcısı olduğu, yapıtlar gerçekleştirilmiştir. Böylece, farklılaşan heykel anlatımlarıyla, her türlü iktidar olgusunu sorgulayan sanatçı, iktidar karşısında bedenini ve ruhunu özgürleştirme mücadelesini gerçekleştirmiştir.

ANAHTAR KELİMELEER: Propaganda, İktidar, Muhalif Sanat, Heykel

SUMMARY

(PROPAGANDA AND ART OF SCULPTURE IN 20TH CENTURY)

Aylin BAŞARAN

The ways of expression in the art of sculpture has shown diversities in various time and localities depending on its relation to power. Especially at the beginning of 20th century, sculpture has become the indispensable object of public spaces in the context of embodying and sustaining the rulerships. Sculptures that were affected by the totalitarian leaders and their ideas had become the devices of propaganda. Under these circumstances, one of the most important issues in sculpture has become the idea it represented.

Sculptors did not agree to obey the limitation of totalitarian ideology. And they abandoned being the representatives of governments and achieved a critical perspective. As after 1960s body was transformed into an opposition object, the artworks became interactive with the participation of audience. With the help of variety in expression and questioning the notion of power, artists struggled to liberalize the body and soul against power.

KEY WORDS: Propaganda, Power, Protest Art, Sculpture

RESİMLER LİSTESİ

2.2. Propaganda, Sanat ve İktidar

Resim no.	Açıklama	Sayfa no.
2.2.1.	<i>Halka Önderlik Eden Özgürlük</i> , Eugene Delacroix	10
2.2.2.	<i>Marat'ın Ölümü</i> , Jacques Louis David, 1793	11
2.2.3.	<i>The Lictors Bring to Brutus the Bodies of His Sons</i> , Jacques-Louis David, 1789	11
2.2.4.	<i>Madrid'de 3 Mayıs 1908</i> , Francisco Goya, 1814	12
2.2.5.	Dünya savaşı afişi	15
2.2.6.	Savaş afişi örneği	15
2.2.7.	'Ülkenin Sana İhtiyacı Var,' afişi, Alfred Leete	16
2.2.8.	Nazi propaganda afişi	17
2.2.9.	Nazi 'Dejenere Sanat' sergisi katalog kapak, 1937	19
2.2.10.	<i>Farm Family From Kahlenberg</i> , Adolf Wissel, 1939	20
2.2.11.	<i>Çalışmanı Ödülleri</i> , Gisbert Palmié	21
2.2.12.	<i>Diana's Rest</i> , Ivo Saliger, 1940	21
2.2.13.	<i>Hitler At The Front</i> , Emil Scheibe, 1943	22
2.2.14.	<i>Portrait Of The Leader</i> , Fritz Erler	22
2.2.15.	<i>Anarşist Gali'nin Cenazesi</i> , Carlo Cara, 1910-1911	25
2.2.16.	Fütürist Dergi kapağı, Wyndham Lewis	25
2.2.17.	<i>Kadın İşçi</i> , A painting by Boris Eremeevich Vladimirski	27
2.2.18.	<i>Raylar</i> , Stefan Galsev, 1935	27
2.2.19.	<i>Sosyalizm</i> , İvan B. İvanov, 1933	28
2.2.20.	" <i>Stalin İçin Güller</i> ", Boris Vladimirski, 1949	29
2.2.21.	<i>Nanny With Children</i> , Isaak Brodsk	29

3. Modern Sanat ve Propaganda Kavramı

3.1.	<i>Remember Uncle August, the Unhappy Inventor</i> , George Grosz	39
3.2.	' <i>Have no Fear-He's vegetarian</i> ' John Heartfield, fotomontaj	39
3.3.	Politik hiciv çalışması, kolaj, Hannah Höch	40

3.4.	<i>Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany</i> , Hannah Höch, 1919	41
3.5.	<i>Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa reproduksiyonu</i> , Marcel Duchamp, 1919	41
3.6.	<i>Guernica</i> , Pablo Picasso, 1937	42
3.7.	<i>Wounded Soldier</i> , Otto Dix, 1916	43
3.8.	<i>Yedi Ölüm İşareti</i> , Otto Dix, 1933	43
3.9.	<i>Eclipse of the Sun</i> , 1926, George Grosz	44
3.10.	<i>Michel Leiris'in Portresi</i> , Francis Bacon, 1976	44
3.11.	<i>Yağmurdan Sonra Avrupa</i> , Max Ernst, 1940-42	45
3.12.	<i>Dejenere Artist Portresi</i> , Oskar Kokoschka, 1937	45
3.1. 1970 Sonrası Sanat Kuramları İçinde Propaganda Algısı		
3.1.1.	Jenny Holzer, savaş karşıtı yerleştirme, projeksiyon	48
3.1.2.	Fluxus eylemi	49
3.1.3.	" <i>Passage</i> " Jenny Saville, 2004	51
3.1.4.	" <i>Shift</i> " , Jenny Seville	51
3.1.5.	" <i>Ataerkilliğin Ölümü</i> ", Rembrant'ın Resmi, Mary Beth Edelson, 1976, ofset afiş	52
4. Heykel ve Propaganda		
4.1. Uluslaşma Ereği ve Heykel Sanatı		
4.1.1.	<i>The Marseillaise: The Departure of the Volunteers in 1792</i> , François Rude	55
4.1.2.	<i>Napoleon as Mars the Peacemaker</i> , Antonio Canova,	56
4.1.3.	<i>Charles James Fox</i> , Richard Westmacott, 1816	57
4.1.4.	Berlin merkezi için bir tasarım modeli, Albert Speer	58
4.1.5.	<i>The Party and the Army</i> , Arnold Breker, 1938,	58
4.1.6.	Memorial monument at the Museum of the Great Patriotic War in Kiev	59

4.1.7.	<i>Comradeship</i> , Josef Thorak	60
4.1.8.	<i>Sen ve Ben</i> , Arno Breker, 1944	61
4.1.9.	<i>Çifti</i> , Josef Thorak	61
4.1.10.	Umberto Boccioni, <i>Unique Forms of Continuity in Space</i>	61
4.1.11.	Fütürist mimari tasarım örneği, Antonio Sant'elia, 1888-1916	62
4.1.12.	<i>Mussolini'nin Kesintisiz Profili</i> , Renato Berteli, 1933	63
4.1.13.	Zalasis Tiltas Statues, The construction and industry statue on the Green Bridge	63
4.1.14.	<i>İşçiler</i> , İliya İliyev, 1922	64
4.1.15.	<i>Kooperatif işçisi</i> , Stella Rainova, 1919	64
4.1.16.	<i>Fabrika İşçisi</i> , Vera Mukhina, 1937	65
4.1.17.	<i>Mother Russia is Calling You</i>	66
4.1.18.	Joseph Stalin anısına anıtsal heyel, Prague	66
4.1.19.a.	<i>1300 Yıl Bulgar Devleti</i> , 1981	67
4.1.19.b.	<i>1300 Yıl Bulgar Devleti</i> , 1981 (detay)	67
4.1.20.	Socialist-Realist allegories surrounding the Palace of Culture and Science in Warsaw	68
4.1.21.a.	Ulus Atatürk Anıtı	70
4.1.21.b.	Ulus Atatürk Anıtı (detay)	70
4.2. Heykel Sanatı ve Eleştirel Yaklaşımlar		
4.2.1.	<i>Calais Burjuvaları</i> , Rodin, 1885	72
4.2.2.	<i>Striding Man</i> , Auguste Rodin, 1877–1900	73
4.2.3.	<i>Zamanın ruhunu anlatan mekanik baş</i> , Raoul Hausmann, 1919, assemblage, Paris	73
4.2.4.	<i>Çeşme</i> , Marcel Duchamp, 1917	74
4.2.5.	<i>Cadeau(gift)</i> , Man Ray, 1921	75
4.2.6.	III. Enternasyonel Anıtı Modeli, Tatlin	76
4.2.7.	Konstrüktiv Kompozisyon, El Lissitzky	76
4.2.8.	<i>Lamentation</i> , Kathe Kollwitz, 1938	77
4.2.9.	<i>Oviri (The Savage Women)</i> , Paul Gauguin, 1891-93	78
4.2.10.	<i>Dans Eden Kadın</i> , Ernst Ludwig Kirchner, 1908-12	78

4.2.11.	Gorilla Kızlar, Venice Biennale’nde, 2005	81
4.2.12.	“Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?”, Gorilla Kızlar, 1985	81
4.2.13.	<i>Piano Intergral</i> , Nam June Paik, 1958-1963	82
4.2.14.	Orlan’ın ameliyat öncesi resmi, renkli baskı	85
4.2.15.	<i>Siyah Venüs</i> , Niki de St. Phalle, 1967,	86
4.2.16.	<i>Tarot Bahçesi</i> , Niki de Saint Phalle, 1980,	86
4.2.17.	<i>Arzulanan</i> , Shirin Neshat, 1996	87
4.2.18.	<i>Devrimin Gardiyanları</i> , Shirin Neshat, 1994	88
4.2.19.	<i>Şeffaf Karakol</i> , Canan Şenol, Şeffaf film, plexiglass, 1998	89

7. Uygulamalar

7.1.	<i>İsimsiz</i> , Aylin Başaran, 2010	99
7.2.	<i>İsimsiz</i> , Aylin Başaran, 2010	100
7.3.	<i>İsimsiz</i> , Aylin Başaran, 2010	101
7.4.	<i>İsimsiz</i> , Aylin Başaran, 2010	102
7.5.	<i>İsimsiz</i> , Aylin Başaran, 2009	103
7.6.	<i>İsimsiz</i> , Aylin Başaran, 2010	104

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Çalışmanın amacı sanat ve propaganda ilişkisini sanat-iktidar bağıntısı içinde ele alarak; sanatçının ve sanatın, iktidar karşısındaki konumunu araştırmak, araştırma sürecinde elde edilen verilerin değerlendirildiği bir sergi hazırlamaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

İktidar olgusunun sanat ile olan ilişkisi, özellikle 20. yy. Avrupa heykel sanatına ait örnekler üzerinden incelenmiştir. 20. Yüzyıl Heykel sanatı içinde görülen farklı yönelimler içinde anıt heykel anlayışı en fazla değişim gösteren alanlardan biri olmuştur. Tümüyle resmi söylemin bir parçası olarak üretilen ve propaganda işlevi üstlenen bu heykellerin yanı sıra, protest yanları ile önem kazanan sanat yapıtları da üretilmiştir. Eş zamanlı olarak gerçekleştirilen bu çalışmalar eser/ metin çalışmasının kapsamında yer alan iki ana alan olmuş ve atölye çalışmalarında bu karşılaştırmaların verileri de kullanılmıştır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

20. Yüzyıl Avrupa heykel sanatının bu dönem içinde propaganda olgusu açısından nasıl bir etkileşim yaşadığı araştırılırken, bu alandaki yazılı kaynaklar; kitap, dergi, seminer, tezler ve görsel kaynaklar incelenmiştir. Metin çalışması ile birlikte bu temayı ele alan bir sergi hazırlanmıştır.

2. PROPAGANDA VE ANLAMI

Propaganda kelimesi, Latince *propagare* kökünden gelmektedir. Bu “yeni fidan elde etmek üzere toprağı ekmek” anlamındadır.¹ Dolayısıyla kelimenin sözlük anlamı, bugün kullanıldığı biçimden çok farklıydı.

“Sözcüğün inanç, değer ve uygulamaların sistematik bir şekilde yaygınlaştırılması anlamına gelen özgün kullanımı XVII. yüzyıla, Papa XV Gregorius’un Protestan reformunun aykırı düşünsel etkilerini yok etmek amacıyla 1622 yılında Vatikan tarafından kurulan *Congregatio de Propaganda Fide* (Katolik İman Yayma Cemaati) adlı misyoner örgüte verdiği isme dayanmaktadır.”² Sözcüğün günümüzdeki anlamına en yakın biçimi ve ilk kullanımı 17.yüzyıla dayanmakla birlikte daha önceki dönemlere baktığımızda, adı henüz konmuş olmasa da pek çok lider ve yöneticinin, iktidarlarını meşrulaştırmak, sürdürmek ve yüceltmek amacıyla propaganda yöntemlerini kullanmış olduklarını görürüz.

Propaganda ve iktidar kavramı arasında oldukça sıkı bağlar mevcuttur. Her toplumun egemen güçleri, iktidarlarının inşasında ve muhafazasında olduğu kadar devamlılığı için de propaganda araçlarını yoğun biçimde kullanmıştır. Propagandanın kullanılış biçimleri her toplumda farklılık göstermiş ve toplumdaki mevcut iktidarların yapısına bağlı olarak varlığını sürdürmüştür.

Ortaçağ boyunca Batı Avrupa siyasal tarihine baktığımızda en güçlü kurum olarak kilisenin, tüm toplumu denetleyen bir iktidara sahip olduğunu görürüz. Tek söz sahibi olarak kilisenin halkın üzerinde kurmuş olduğu iktidar toplumsal alanın tüm kurumlarına otoritesini dayatmaktaydı. Aydınlanma dönemiyle kırılan bu mutlak güç, yerini yeni iktidar biçimlerine terk etmiştir.

¹ J.A.C BROWN, *Beyin Yıkama*, Çev. Behzat Tanç, 9.

² Toby CLARK, *Sanat ve Propaganda*, Çev. Esin Hoşsucu, 11.

Büyük yıkımların ortaya çıktığı süreçlerde, özellikle iki büyük dünya savaşının yaşandığı yıllarda, propaganda bir savaş yöntemi olarak hem şiddetin sistemleşmesi boyutunda hem de bir iktidar aracı olarak varlığının boyutlarını genişletmiştir.

Hükümet merkezli propaganda I. Dünya Savaşı'ndan sonra 'bilgi servisleri' veya 'kamu eğitimi' gibi yumuşatılmış isimler altında kullanılmıştır. 1917'den itibaren Sovyet Rusya, 1933'ten itibaren ise Nazi Almanyası gibi tek-parti devletlerinin resmi terminolojilerinde çekinilmeden kullanılması, sözcüğün bu devletlerle özdeşleştirilmesine neden olmuştur. Batı demokrasisinde 'propaganda' sözcüğü, tartışmalı bir terim olan ve 1945 yılına kadar temelde faşist diktatörlükleri, Soğuk Savaş sırasında ise Sovyetler Birliği ve diğer komünist devletleri tanımlamak için kullanılan 'totalitarizm' sözcüğü ile bağdaştırılmıştır.³

Savaş tarihinde “psikolojik savaş” adı altında yürütülen yöntemlerle, savaş sırasında ve sonrasında müttefiklerin moral pekiştirici, maneviyatını güçlendirici çalışmaların yanında; düşmanların moral yönünden çökertilmesine dayalı propaganda faaliyetlerine sık sık başvurulmuştur. Dolayısıyla uygulamada önemi fark edilen propagandanın tarihsel süreçte savaşlarla birlikte anılır olması doğaldır.

İkinci Dünya Savaşı ertesinde değişen toplumsal yapılar içinde kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanmasının etkisiyle, propaganda tanımları da farklılaşmıştır. Günümüzde özellikle iletişim bilimlerinin araştırma alanında yer alan propaganda yöntemleri ve etkileri, siyasal iletişimde olduğu kadar çeşitli pratikler içerisinde de siyasal iletişim ve ikna etme yöntemleri olarak değerlendirilmektedir.

“Propagandayı tanımlamak için yapılan ilk kapsamlı çalışma Lasswell'in *Propaganda Technique in the World War* adlı eseridir. Ona göre propaganda “anamlı semboller, ya da... öyküler, söylentiler, haberler, resimler ve toplumsal iletişimin diğer biçimleriyle düşüncelerinin denetimini ifade eder.” Lasswell birkaç yıl sonra bu konuda biraz daha farklı bir tanım ortaya koymuştur: “Daha geniş

³ A.g. k., 12.

anlamıyla propaganda, sunumların yönlendirilmesiyle insan eylemini etkileme tekniğidir. Söz konusu sunumlar sözlü, yazılı, resimsel ya da müziksel biçimde olabilir.”⁴

Oxford Sözlüğü, “propaganda” kelimesini, “bir fikre veya harekete taraftar kazandırmak amacı ile düzenlenen programların bütünü” olarak tarif ediyor.⁵

Türk Dil Kurumu Sözlüğü ise “Bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma”, şeklinde tanımlamıştır propagandayı.⁶

Alain de Botton’a göre, “Propaganda terimi herhangi bir doktrinin ya da inançlar bütünüün tanıtılması anlamına gelir ve kendi başına olumsuz bir anlam taşımaz. Bu türden tanıtımların çoğunlukla iğrenç siyasi ya da ticari amaçlara hizmet için kullanılmış olması sözcüğün hatası değildir, yalnızca talihsizliktir. Bir sanatçı yarattığı yapıtın özelliklerini kullanarak bizi herhangi bir şeye doğru yönlendirmeyi amaçlıyorsa (yani belli bir amacı ya da fikri benimsememizi sağlamak için duyarlılığımızı artırmaya, zihnimizi açmaya çalışıyorsa), o yapıt bir propaganda aracıdır diyebiliriz.”⁷

Farklı inançların ve ideolojilerin yaygınlaştırılma yöntemlerinden biri olan propaganda; gerek iktidarın, gerekse iktidar karşısındaki öznenin, içinde bulunduğu topluma dair, kendi bakış açısını tanımlama ve aktarma aracıdır.

⁴ Harold D. Lasswell, “Propaganda,”eds. E.R.A. Seligman ve A. Johnson, *Encyclopaedia of the Social Sciences* (New York: MacMillan, 1937), s.521-22. buradaki alıntı Arsev Bektaş’tan alıntılanarak verilmiştir. Bkz., **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, 150.

⁵ Bkz. (1), BROWN, 9.

⁶ <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=propaganda&ayn=tam>

⁷ <http://www.propaganda.com.tr/tr/propaganda/hakkinda>

2.1. İktidar Aracı Olarak Propaganda

İnsan varoluşundan itibaren doğaya karşı savaşıarak, doğal ve doğayı kendi lehine dönüştürme mücadelesi vermiştir. Bu mücadelenin temelinde kendi iktidarını oluşturma eylemi yattığına göre, iktidar olgusunun toplumsal yaşamın ilk evrelerinden beri var olduğu söylenebilir. Bu evrelerin ilk ve en önemli iktidar biçimi ve toplumsal paylaşımın temsili anaerkilliğin, yerini ataerkil sisteme bırakmasıyla egemenlik büyük bir dönüşüme uğramış; böylece ilkel toplumlardan günümüze kadar olan tüm toplumsal yapılardaki iktidarın eril özünü biçimlendirmiştir.

İlk çağların bir başka önemli olgusu olarak özel mülkiyetin ortaya çıkışı ve nüfus artışı yüzünden gerçekleşen bölünmeler neticesinde, tüm kabilelerde stratejik bir gelişme olarak; hem kabile üyeleri içinde hem de kabileler arasında yoğunlaşan egemenlik ve güç gösterileri yaşanmıştır. “Gücün iktidara dönüşebilmesi için yeni araç- gereçlerin, ekonomik yapılanmaların, sosyal birlik –dayanışmaların ortaya çıkması da bu dönemlerin ürünleridir.”⁸

Gittikçe karmaşılaşan toplumsal yapılar giderek yeni güç odakları ve buna bağlı olarak yeni iktidar biçimleri gelişmiştir. Bu güç merkezleri içinde tek tanrılı dinlerin güçlü bir konuma sahip olmasının en tipik örneği olarak Roma İmparatorluğu’nun Hristiyanlığı kabul edişini gösterebiliriz.

Kavramsal olarak propagandanın tarihte ilk kullanımı reform hareketlerinin oluşum sürecinde gerçekleşmiştir. Bu sürecin hazırlanma aşamasında Hristiyanlık dininin hâkim anlayışını Katoliklik mezhebi oluşturuyordu. Özellikle Ortaçağ boyunca Avrupa’da sosyal ve siyasi yapıda söz sahibi olan kilise, halkın üzerindeki otoritesiyle, toplumsal yaşamın her alanında iktidarını kurumsallaştırmıştır. Öteki dünyanın kutsallığı ile İsa’nın çektiği acılarla özdeşleştirilen söylemlere ve tasvirlere sık sık başvurarak hem kendi öğretilerinin yaygınlaştırılmasını ve benimsenmesini

⁸ Aydın ŞİMŞEK, *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar*, 40.

sağlamış, hem de halkta kiliseye karşı oluşabilecek olası isyanları baskı altında tutarak mutlak gücünü pekiştirmeyi ve sürdürmeyi amaçlamıştır.

Özellikle matbaanın bulunması ve kullanıma geçilmesiyle birlikte, kitlelerin kanaatlerini etkileme ve yönlendirmede etkili bir alan yaratılmıştır. Sanayi Devrimi’ni takip eden iletişim devrimi neticesinde ise yeni teknik ve yeni aletlerin geliştirilmesiyle insanlar için daha ucuz enformasyon kaynakları sağlanmıştır. Bununla birlikte farklı ideolojiler ucuz ve fazla basılabilen gazete, dergi, kitap gibi kaynakları kullanarak düşüncelerini kolaylıkla yaymış ve bu durum, propagandanın kitleler üzerindeki etkisini muazzam boyutlara ulaştırmıştır.

“Politik propaganda gerçek anlamıyla Fransız Devrimi’nden sonra başlar; ilk propaganda söylevleri, ilk propaganda görevlileri (ordulardaki komiserlerin görevi buydu) devrim komitelerinden, devrim kulüplerinden, devrim meclislerinden başladı; ilk propaganda savaşına ve ilk savaş propagandasında bunlar girişti. Tarihte ilk olarak bir ulus tartışmasız olarak evrensel sayılan bir doktrin adına zincirlerini koparıyor, örgütleniyordu.”⁹

“On dokuzuncu yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte, Marx’ın düşünceleri bir kitle hareketi doktrininde sistemleştirildi ve böylece Marksist ideoloji kavramının evrimi siyasal etkenlere tabi hale geldi.”¹⁰

Yirminci yüzyılın ilk yarısının önde gelen olgularından biri olan politik propaganda, totaliter rejimlerin vazgeçilmez araçlarından olmuştur. Marx’ın düşüncelerini temel alarak; Lenin’in önderliğinde gerçekleşen Sosyalist devrim ve devrim değerlerinin toplumsallaştırılma sürecinde, propaganda önemli bir rol oynamıştır. Aynı şekilde Hitler de iktidarı alışından 1940’a kadar geçen süreçte, Nazi ideolojisini hayata geçirmede ve yaygınlaştırmada sistemli bir şekilde propaganda yöntemlerinden sürekli yararlanmışır.

⁹ Jean Marie DOMENACH, **Politika ve Propaganda**, Çev. Tahsin Yücel, 15.

¹⁰ David MCLELLAN, **İdeoloji**, Çev. Barış Yıldırım, 23.

Sanat, ideolojik mücadeleler sürecinde etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Toplumsal süreçte, “Sanat sömürücü sınıfların çıkarına hizmet ederek gerici bir nitelik kazanabileceği gibi, ezilen kitlelerin çıkarına hizmet ederek ilerici bir nitelik de kazanabilirdi; başka bir deyişle, sanat ile toplumsal mücadeleler arasında bir bağ vardır ve bu, tarih boyunca değişime uğramıştır.”¹¹

20. yüzyılın ilk yarısında, iki büyük Dünya Savaşı sürecinde, propaganda yöntemlerinin en yoğun kullanıldığı dönem olmuştur. İnsanlık tarihi, bu dönemde, toplumların bir yandan faşist yönetimlerin ideolojileri doğrultusunda yönlendirilmesine tanık olurken; diğer yandan, dünyanın paylaşılması amacıyla sürdürülen acımasız uygulamalara sahne olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri’nin bu dönemdeki konumunu en iyi anlatan örnekleri, propaganda aracılığıyla oluşturulduğu ve desteklediği sinema endüstrisinin ürünleri içinde görebiliriz. Bu filmlerin ana mesajları içinde Amerika Birleşik Devletleri’nin savaşa katılma nedenleri dünya barışını kurma ve koruma misyonu yer alırken; yaygınlaştırdığı özgür dünyanın temsilcisi olma propagandasıyla, halkın gözünde değerini daha da kutsallaştırmayı amaçlıyordu.

2.Dünya Savaş’ı neticesinde, “Nazizm’in yarattığı felaketler, Stalinizm’in aşırılıklarının duyulmasıyla birçok kişinin yaşadığı hayal kırıklığı ve Sovyet komünizminin Batı usulü demokrasiye karşı monolitik bir tehdit olarak algılanması”, propagandanın; siyasal açıdan totalitarizmle, düşünsel olarak da irrasyonaliteyle ilişkilendirilmesine neden olmuştur. ¹²

“Tüm çağlarda politikacılar, devlet adamları, diktatörler, kişilerin kendilerine ve yönetim düzenlerine bağlılığını arttırmaya çalıştılar... savlarını başarıya ulaştırmak için politikacılarca kullanılan ve güzel konuşmaya, şiire, müziğe, heykelciliğe, kısacası güzel sanatların geleneksel biçimlerine dayanan araçların topunun yerini yeni bir teknik aldı, kitleleri bir yandan inandırırken, bir yandan da yönetmek için, bilimin sağladığı bütün yollardan yararlanan, bütüncül, tutarlı, belki

¹¹ MARX-ENGELS-LENİN, **Sanat ve Edebiyat**, Çev. Aziz Çalışlar, 17.

¹² Bkz. (10), MCLELLAN, 8.

bir dereceye kadar da dizginleştirilmiş olan bir teknik.”¹³ Bu durum, ideolojisinin daha az görünür olduğu, ancak tahakkümü sinsice işleyen, ABD’nin görece özgürlük vaatlerinin lehine döndürmüş; yeni bir iktidar olgusu olarak, kapitalizmin tahakkümünü meşrulaştırmıştır. “Habermas gibi düşünürler, görünüşe göre kapitalizmin herhangi bir ideolojik gerekçeye ihtiyaç duymadan kendi kendine işlediğini, çünkü metaların ve piyasaların kendi zorlayıcı mantıklarını ürettiğini belirtir.”¹⁴

Frankfurt Okulu kuramcılarına göre... “belki de bizzat teknik akıl kavramının kendisi ideolojiktir. Sadece teknolojinin uygulanması değil teknolojinin kendisi (doğa ve insan üzerinde) tahakkümdür; yöntemli, bilimsel, hesaplanmış ve hesaplayıcı kontroldür.” Dolayısıyla günümüzde bilimin dahi ideolojiden ayrı tutulamayacağını ve de bizzat bilimin ideolojik olduğunu öne sürmüşlerdir.¹⁵

İktidar biçimleri günümüzde farklılaşmıştır. İktidar ilişkileri yalnızca bastırma, engelleme, dışlama, cezalandırma gibi negatif biçimlerde uygulanıyor olsaydı, onu dayanıksız kılardı. Gücünü arzu ve bilgi düzeyinde pozitif etkiler yaratarak ve bunları kışkırtarak korur. İktidar bilmeyi engellemek bir yana onu mikro düzeyde, tüm yaşam alanlarımızda üretir ve ondan kurtulmak artık çok güçtür.¹⁶

Yeni Dünya Düzenin yeni uygarlık tasarısında, insanlık için yeni davranış ve düşünüş kodları üretilmişti. Günümüzde tüm davranış kodları ve alışkanlıklar, tüketim ideolojisinin egemenliğine sokulmuştur. “Manipülasyon, kitle iletişim araçlarının en etkin silahı olarak her ‘mesaj’a söylediğinden çok daha fazlasını söyletiyordu.”¹⁷ Böylece nesneleşen hayatın insanı, kendi ürettiği nesnelerin tahakkümü altına sokularak yaşamının edilgen seyirci haline dönüştürülmektedir.

¹³ Bkz. (9), DOMENACH, 17.

¹⁴ Bkz. (10), MCLELLAN, 67.

¹⁵ A.g.k., 59.

¹⁶ Michel FOUCAULT, **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, 42.

¹⁷ Taşkın TAKIŞ, **Doğu-Batı**

2.2. Propaganda, Sanat ve İktidar

Sanat her ne kadar ‘propaganda’ sözcüğüyle özdeşleştirilmek istenmese de eski çağlardan günümüze sanatın politika için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi vardır. “Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek, kara çalmak amacıyla kullanmıştır. I.ve II. yüzyılda Roma İmparatorluğu’nun her bölgesinde para ve madalyalar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar politik sembol ve törenleri oldukça yoğun şekilde kullanmıştır. Roma’daki mimari mekânlar zaferi, itaati ve birliği kutlayan görkemli törenler ile yağma ve savaş esirlerini sergilemek için tasarlanmıştır.”¹⁸

“Ortaçağ boyunca dini ve dünyevi güçler birbirinden ayrılmaz olduğundan sanat da politikaya sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Görünüşte Hristiyanlığa ait temaları anlatan Ortaçağ sanat eserleri, genellikle sanatçıları görevlendiren kilisenin veya laik güçlerin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. Bu koşullar altında sanatçıların ve onları himaye edenlerin amaçları birbirine karışmıştır.”¹⁹ Ancak toplumsal alanda Rönesans’ın da etkisiyle özellikle kültür, sanat, bilim alanında yeniden doğuş yaşayan Avrupa, din ve dinden hareketle oluşturulmuş olan güç ve iktidar ilişkilerinin halkın gözünde zayıflamasına neden olmuştur.

Ortaçağ’ın sonlarına doğru giderek güçlen burjuvazi, feodal sistemin mutlak gücünü kırarak, kilisenin dogmatik düşünceleri karşısına; aklı, bilgiyi, bilimi koyarak ilerici bir yapı sergilemiştir. İktidarın el değiştirmesiyle, malların serbestçe dolaşıma sokulabileceği yeni pazarlara ihtiyaç duyan burjuvazi, kısıtlayıcı ve dar yapısıyla feodal sistem yerine kendi yasalarını kurumsallaştırmada gecikmemiştir. Ticaretin gelişmesi, burjuvazinin yükselişini hızlandırmıştır. Büyüyen sermaye birikimiyle zenginleşen burjuvazi, yeni iktidarını kapitalizmin yasalara göre şekillendirmiş; geleneklere bağlı değer yargılarının, mutlak düşüncenin karşısında akıl ve bilgiyi yüceltmıştır. Bu süreçte biçimlenen düşünceler; aydınlanma döneminin de yücelttiği

¹⁸ Bkz. (2), CLARK, 14.

¹⁹ A.g.k., 14.

hümanizm, özgürlük ve evrensellik ilkeleriyle birleşerek modernizmin gelişmesinde etkili olmuştur.

Ayrıcalıklı sınıf konumundaki soylulara karşı, halk kitlelerini de yanına alarak burjuvazinin önderliğinde gerçekleşen ve zaferle sonuçlanan mücadelenin ilk örneği Fransa’da gerçekleşmiştir. 1789’da gerçekleşen Fransız Devrimi, ulus devlete dayalı bir sistemi oluşturmuş; en etkili sonuçlarından biri olarak da milliyetçilik düşüncesinin dünyaya yayılmasına neden olmuştur.

Tarihsel olarak Fransız Devrimi’ni hazırlayan koşullar, yurtseverlik ve liberal düşüncelerden beslenmiştir. Sanata da bu düşüncelere yön vermiş, ele alınan konular ulusun yüceltilmesine yönelik olmuştur.

Dönemin siyasi yapısından etkilenecek tarihsel konulu resimler yapan Eugene Delacroix, ‘Halka Önderlik Eden Özgürlük’ (Resim 2.2.1) tablosunda betimlediği; devrimin özgürlük, birlik, kardeşlik ilkeleri; halkın coşku ve heyecanında ifade bulmuştur. Delacroix’ın anlatımları, devrim ideallerinin yaygınlaştırılmasına ve yüceltilmesine hizmet etmiştir.



Resim 2.2.1, *Halka Önderlik Eden Özgürlük*, Eugene Delacroix

Fransız Devrimi'nin güçlü savunucularından bir diğeri de Jacques-Louis David'dir. Konusunu içince bulunduğu toplumun gerçekliğinden temel alan resimleri, Roma dönemine ait anıtsal ifadelerle biçimlendirilmiştir. (Resim 2.2.2.), (Resim. 2.2.3)



Resim 2.2.2, *Marat'ın Ölümü*, Jacques Louis David, , 1793



Resim. 2.2.3, *The Lictors Bring to Brutus the Bodies of His Sons*, Jacques-Louis David

İspanyol sanatçılarından Goya, saray ressamı olmasına rağmen, yaşadığı dönemin tüm çelişki ve olumsuzluklarını resimlerinde ele almıştır. İdeal

betimlemelerin yerine, resimlerinde kullandığı katı çizgisellik, dönemine dair eleştiriselliğini destekler niteliktedir.²⁰ (Resim 2.2.4.)



Resim. 2.2.4, *Madrid'de 3 Mayıs 1908*, Francisco Goya

Fransız İhtilali ile başlayan ulusallaşma hareketi, 20. yüzyılın başlarında tüm Batı Avrupa'yı etkisi altına almıştır. İmparatorluklar yıkılmış, yeni modern devletler ortaya çıkmıştır. Başta Fransa olmak üzere, Almanya, İtalya, Rusya ve Amerika'da farklı görüntülerde ulusalcı hareketler artmıştır. Ulusal fikirler; Almanya'da Hitlerin önderliğinde Nazizm, İtalya'da Faşizm, Rusya'da Lenin'in önderliğinde Sosyalizm ve büyük Amerika İmparatorluğu'nda liberalizm şeklinde temellenmiştir.

Ulus devlet, tarihsel oluşum sürecinde; siyasal, sosyal, ekonomik düzen sağlama ve kolektif bilinç oluşturma gayesi taşıyan yönetimlerin ideolojileri doğrultusunda şekillenmiştir. Ulus devlet olgusu, faşist yönetimlerde ırk kavramıyla bağdaştırılmış; özellikle Hitler Almanya'sının yeni toplumunu yapılandırma çalışmalarında ırkçı uygulamalara dönüşmüştür. Bununla birlikte, bilimin gücünü elinde bulunduran ulus devletler; bilimi, bireyi özgürleştirmek yerine kendi söylemlerini meşrulaştırma aracı olarak kullanmaktan çekinmemişlerdir. Teknoloji, savaşa destek sunmanın yanında, hükümetlerin kalkınma programlarının meşru gerekçeleri haline getirilmiştir.

²⁰ http://egitek.meb.gov.tr/Aok/Aok_Kitaplar/AolKitaplar/Sanat_Tarihi_1_2/9.pdf

Modern dönemdeki kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler, düşüncelerin iletilmesini de kolaylaştırmış, yeni fikirlerin yayılması daha sistemli bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Yeni gelişen teknoloji, her şeyin çoğaltılabilir ve yeniden üretimini, meta düzeyinde dağıtımını kolaylaştırmıştır. Böylece, modern insan, propagandanın her türlüşünün açık alıcısı haline getirilmiştir.

20. yüzyılın başlarında, modernleşme sürecinin yapılandırma projelerinden biri olarak ortaya çıkan Bauhaus Okulu, Walter Gropius tarafından sanat ile zanaat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak ve çağın teknolojilerinden yararlanarak toplum için daha yararlı üretimler oluşturma amacıyla taşınmıştır. Endüstri, mimarlık ve sanatı kaynaştıracak özgün ve özgür yaratımlarla toplumsal dönüşüme dair öneriler ortaya koymuşlardır.

Nazi döneminde, Hitlerin kapatma kararıyla Amerika'ya göçen Bauhaus, “özgür dünya”nın, liberalizmin, “Uluslararası Stil”in tasarım dili haline gelmiştir. Ulusal birlik, kalkınma ve ilerlemenin ifadesi olarak rasyonalizmi yücelten Alman ulusal stilinden, ‘uluslar arası stile’ dönüştürülen Bauhaus, faşizmin ve komünizmin karşısında Amerikan demokrasisine eklemlenmiştir.²¹ Böylece modern zihniyetin ürünleri olarak ortaya çıkan, endüstri ile sanatı birleştiren ilkeler, kapitalist pazarın yeni araçları haline gelmekten kurtulamamıştır.

Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, sanatın amacının sanat olması gerektiği düşüncesini destekleyen sanatçılar; sanatın, başka amaçlar için kullanılmasına karşı çıkmış, sanatın tüm nesnel temsillerden sıyrılarak, soyut anlatımlara yönelmesi gerekliliğini savunmuşlardır. Soyut sanatçıların sanatın saflaştırılması yönündeki düşüncelerinin en yoğun yaşandığı yıllarda; bir yandan, gelişen teknolojinin de etkisiyle, nesnelerin tahakkümü hayatın her alanına nüfuz ederek, yayılmaktaydı. Üstelik sinema, fotoğraf, baskı teknolojilerindeki çoğaltma teknikleri, sanatın özgünlüğünün önünde büyük engeller oluşturmaktaydı.

²¹ <http://www.aliartun.com/content/detail/12>

Toplumsal yaşamdan olduğu kadar, sanattan da nesne tutkusunun soyutlanması gerektiğine inanan Maleviç, ‘*Beyaz Üstüne Siyah Kare*’ adlı çalışmasında; figürden tamamen kurtularak, resimde nesnesizliğe dair yeni bir bakış getirmiştir.

Sanat sanat içindir anlayışını benimseyenler, başlangıçta her ne kadar çoğaltma teknolojilerindeki metalaşmaya karşı bir duruş sergilemiş olsalar da gittikçe yaygınlaşan meta ekonomisine yenik düşmüşlerdir

Yükselen uluslaşma hareketleri, en büyük yıkımların yaşanacağı Dünya Savaşlarını körüklemiş; bu süreçte yapılan ulusal ve uluslararası propagandalar, savaşın acımasızlığını dahi insanlığın gözünde meşru hale getirebilmiştir. Büyük devletlerdeki uluslaşma hareketleri; özellikle iki dünya savaşı arasındaki ve sonrasındaki dönemlerde yaşanan felaketlerin etkisini hafifletmek amacıyla, halkın milli duyguları üzerinden yürütülmüştür. Bir yandan devletin kurum ve ilkelerine bağlılığı pekiştirmesi açısından, ulusallaşma fikirleri kitleleri ortak bir ülkü etrafında tutmaya çalışırken; diğer yandan yaşanan huzursuzluklar, sanatın evrensel değerleri üzerinden sanat yoluyla aşılmaya çalışılmıştır.

1.Dünya Savaşı sırasında, savaşa katılan devletler; neredeyse her gün, ucuz gazeteler, afişler, sinema gibi kitle iletişim araçları yoluyla, halkı devlet propagandasının hedefi haline getirerek, ulusal değerlerin sahiplenmesi sağlanmıştır. “Savaş sırasında sansür ve yanlış bilgilendirme olarak algılanan propaganda, daha sonra gitgide artan oranda düşmanın maneviyatına yönelik psikolojik bir mücadele aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır”²² (Resim 2.2.5.), (Resim 2.2.6.)

²² Bkz. (2), CLARK, 12.



Resim 2.2.5, 1.Dünya savaşı afişi



Resim 2.2.6, Savaş afişi örneği

Ulusal yapılandırma süreçlerinde, sanata biçilen rol; bireyi ortak bir ruh etrafında toplumsallaştırmaktır. Böylece amaçlanan; yüceltilen ulusun bir parçası olduğunu hisseden bireyin, mücadelenin dinamiklerinden biri haline dönüşmesidir.

Seri baskı teknolojisinin gelişmesiyle afiş alanında çok sayıda çalışma sergilenmiştir. Kitle iletişimindeki gücü fark edilen grafik sanatı, hükümetlerin propaganda çalışmalarında önemli bir silah haline getirilerek; insanlık tarihinin en korkunç savaşının sürekliliğini sağlayan bir araç haline getirilmiştir.

Alfred Leete'nin 'Your Country Needs You' (ülkenin sana ihtiyacı var) afişi (Resim 2.2.7.), savaş sürecinde, milli duygular üzerinden yapılan propagandanın ikonu haline getirilmiştir.



Resim 2.2.7, ‘Ülkenin Sana İhtiyacı Var,’ Alfred Leete

“Almanya ‘da savaş afişleri daha çok yarışma yoluyla seçilmekteydi. ‘Verein der Plakatfreunde’ (Afiş Sevenler Derneği) adlı Alman afiş kuruluğu, afiş yarışmaları düzenleyerek, kazanan tasarımcılara ödül veriyor ve bu şekilde ünlü profesyonel sanatçılar için de yarışmaya katılmayı çekici hale getiriyordu. Daha sonra ‘Das Plakat’ adlı savaş süresince yayınlanacak olan bir dergide yayınlanan bu tür afişler yurtseverlik, idealist bir biçimde özveri üzerinden betimlenmekteydi. Kişisel cesaret, asker kahramanların özverileri, erkeksi değerler ve savaşa yapılan askeri katkı, işlenen başlıca konulardı. Bu afişlerde kadına nadiren, sade vatandaşa ise hiç yer verilmemiştir. Alman savaş afişlerinde özellikle kullanılan psikolojik bir unsur, daha sonra Nazi afişlerinde daha da abartılmıştır: Figürlerin, alçak bir bakış açısından, yukarıya doğru büyüyen bir perspektif içerisinde çizilerek, izleyicinin görüntüye bakması ve görüntünün kitlesel ve ezici bir etki yaratması sağlanmıştır.²³ (Resim 2.2.8.)

²³ Dilek BEKTAŞ, Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, 54., buradaki alıntı Kerem Rızvanoğlu’dan alıntılanarak verilmiştir. , Bkz., **Propaganda Afişlerinin Tarihsel Gelişimi: Başlangıcından 1968’e**Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi, 18.



Resim 2.2.8, Nazi propaganda afişi

“1934 yılında bir Parti sözcüsünün belirttiği gibi Nazizmin amacı ‘her şeyden önce tek bir ruhtan doğan, her yerde aynı olan ve tek bir merkezden sosyal yaşamın her alanına sistemli olarak yayılan Alman halkının tümünden düzenlenmesidir.’

1930’lar başında sanatın Stalin tarafından resmi Sovyet düşüncesi boyunduruğuna sokulmaya çalışılması gibi aynı sıralarda Nazi yönetimi de bağımsız sanat topluluklarını dağıtmış ve bunların yerine devletle bütünleşmiş bir organizasyon oluşturmuştur. Bu organizasyon 1933 Sonbaharı’nda Propaganda Bakanı Josef Goebbels başkanlığında kurulan Ulusal Kültür Senatosu’dur. Bu kurum müzik, görsel sanatlar, edebiyat, tiyatro, basın, radyo ve sinema olmak üzere yedi bölümden oluşmuştur. Ulusal Kültür Senatosu’nun kurulmasını sağlayan yasa, kurumun amacını ‘tüm sahalardaki yaratıcı birimlerin tek irade olan devlet liderliğinde bir araya toplanarak uygulamaya geçirilmesi’ şeklinde tanımlanmıştır. Kuruma sadece ırk ve ideolojik olarak uygun olan sanatçılar alınmıştır. Bu dönemde birçok sanatçının Almanya’yı terk etmesine veya ‘dahili sürgünde’ olmasına rağmen 1935 yılında Ulusal Kültür Senatosu’na 15000 mimar, 14300 ressam, 2900 heykeltıraş ve 6000 tasarımcıyı içeren yaklaşık 100000 sanatçı katılmıştır.”²⁴

²⁴ Bkz. (2), CLARK, 84.

“Naziler, *estetik hayatın politikleştirilmesi ve politik hayatın estetikleştirilmesi* ilkesinin olağanüstü yönelimlerini, politik, kültürel, sanat alanlarını basitleştirerek tarihi de kendilerine göre yorumlayıp yeniden yazmaya girişmişlerdir. Hitler, Alman kültür ve sanat hayatını yeniden düzenlerken, klasik ve romantik devirlerin anlayışından yararlanmıştır. Bu anlayışın ülküsü etrafında yapılan düzenlemeler, tüm Almanya’da hem politik, hem sanatsal içeriği sorgulamak, öğrenmek yasaklanmış, bunların yerine sadece *inanmak* zorunlu hale getirilmiştir.”²⁵ Nazi düşüncesinin şekillendirdiği 1930’lar Almanyası’nda resmileşen üslubun dışındaki modern sanatların tüm ifade biçimleri dışlanarak, yasaklanmıştır.

Hitler iktidarının, klasik sanat anlayışı dışındaki her türlü modern oluşumu dışlaması ve bunların tasfiye edilmesine yönelik çalışmalardan biri, 1937 yılında Münih’te gerçekleştirilen *Entartete Kunst* (Yozlaşmış Sanat) sergisidir. (Resim 2.2.9.) Dışavurumcu sanat eserlerinin çoğunlukta olduğu sergide, yüzlerce eser alay edilmek ve aşağılanmak üzere sergilenmiştir. Üzerlerine fiyat etiketleri yapıştırılmış, küçümseyici sözler yazılmış ve düzensiz sergilenerek, ‘yozlaşma’, ‘dejenerasyon’ söylemlerini desteklemek istemişlerdir. Bu tanım üzerinden amaçlanan; Nazi ülkünün biçimlendirdiği saf sanat karşısındaki dışavurumcu anlatımların politik, ırksal yozlaşmışlığını göstermek olmuştur.

²⁵ Bkz. (8), ŞİMŞEK, 194.



Resim 2.2.9, Nazi ‘Dejenere Sanat’ sergisi katalog kapagı, (1937)

“Aynı dönemde Avrupa ve ABD’de muhafazakâr eleştirmenler tarafından modern sanata saldırmak yaygın bir tutumdur ve aynı zamanda modern sanat ile Yahudilik, Bolşevizm, delilik ve homoseksüellik arasında bir bağ kurulmuştur. Ancak, faşist yönetimle dejenerasyon söylemini temizlenmiş ve yeniden doğmuş karşıtlıkları üzerine kurulmuştur. Bu yüzden Münih’teki *Yozlaşmış Sanat* sergisinin yakınlarına, 1937 yılından 1944 yılına kadar devam eden *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (Yüce Alman Sanatı Sergisi) adıyla yıllık bir sergi açılmıştır.”²⁶ Böylece, Alman ulusunun en saf hallerinin betimlendiği eserleri görme fırsatı yakalayan kitlelerin gözünde Alman ulusunun yüceliği pekiştirilmek istenmiştir.

Faşizmde bedenin yorumlanması, bedenin devlet için bir model olduğu metaforuyla desteklenmiştir. Bedenin organları gibi işleyen devletin bölümleri de uyum içinde, ancak eşit olmayan bir şekilde çalışmalıdır; “başın kol ve bacaklar üzerinde egemen olması gibi hükümet de insanlar üzerinde egemendir. Yine de hükümet ile halk birbirine organik olarak bağlıdır ve devlet ulusla böyle kaynaşmaktadır. Devletin varlığı iç hastalıklardan temizlenmiş ve bulaşıcı hastalıklara karşı bağışıklık kazanmış olduğundan saftır.” Dolayısıyla bedenin her

²⁶ Bkz. (2), CLARK, 88.

temsili, faşist sanatın organik bütünlük kavramının ifade ettiği bu metafor üzerinden verilmiştir.²⁷ Bununla birlikte Nazi ideolojisinin ari göstergelerini sunması açısından beden etkili bir araç olmuştur.

Yeni ulusun geleceğini oluşturacak çocukların da yer aldığı aile betimlemeleri, Nazi ideolojisi açısından önemli bir yere sahip olmuştur. Geleneksel aile tablolarında görülen bireylerin birbirine bağlılıkları ve güvenli halleri, ulusun birlik ve bağlılığını sembolize eder niteliktedir. (Resim 2.2.10.)



Resim 2.2.10, Kahlenberg'li Çiftçi Ailesi, Adolf Wissel, 1939

Resimlerde betimlenen insanlar, adeta Nasyonal Sosyalist düşesinin vücut bulmuş halleridir. Sarışın, mavi gözlü, sağlıklı ve güzel insanlar, ırksal olarak Nazi ideolojisinin en saf tanımlarıyla oluşturulmuştur. Kullanılan güzellik ve saflık imgeleri, aynı zamanda oluşturulacak ideal ulusun modellerini ortaya koymuştur. (Resim 2.2.11.)

²⁷ A.g.k., 95.



Resim 2.2.11, *Çalışmanın Ödülleri*, Gisbert Palmié

İfadelere ve duruşlara yansıtılmak istenen asalet, antik Yunan değerlerine olan hayranlıktan ileri gelmektedir. Dolayısıyla antik kültürün ideal ölçüleri, ideal Alman ırkının yaratılmasına kaynaklık etmiştir. Arzulanacak ve hayran olunacak bir beden, Alman ulusundaki bireye referans olduğu kadar, diğer ulusların gözünde de imrenilecek bir ırk görüntüsü yaratılmak istenmiştir. (Resim 2.2.12.)



Resim 2.2.12, *Diana's Rest*, Ivo Saliger , 1940

Neo-klasik üslupla oluşturulan anıtsal mimari, Nazi ülküsünü ve Hitler'in kitleler üzerindeki otoritesini en iyi yansıtacak biçim olarak belirlenmiştir. Hitler'in lider görünümlü betimlemelerinin yapıldığı birçok sanatsal çalışmada, toplumsal yaşamdaki gücünü yaygınlaştırmak adına anıtsal üsluba ait birçok gösterge kullanılmıştır.(Resim 2.2.13.), (Resim 2.2.14.)



Resim 2.2.13, *Hitler at the Front*, Emil Scheibe, 1943



Resim 2.2.14, *Liderin portresi*, Fritz Erler

“Kayıp altın çağa dönüş hayali faşist sanat ve mimaride yaygın olarak kullanılan arkaik imge ve biçimlerin temelidir. Faşizm yeni bir sanat üslubu yaratmamış; var olan sanat biçimlerini yeni konulara uyarlamıştır. Geçmiş kullanarak sürekliliğin var olduğunu hissettirmek, faşist sanatta üretilen çoğu eserde görülen ortak özelliklerdir.”²⁸

“Tasarımları Hollywood’daki müzikal film setlerinin ve stadyum mimarisinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan heybetli mekânlar, belli amaçlara hizmet etmek üzere inşa edilmiştir. Mitinglerde, Weimar döneminde özellikle tiyatro, koreografi, müzik ve mimarinin bir arada kullanıldığı bütünsel sanat eseri anlamına gelen *Gesamtkunstwerk* düşüncesinden yararlanılmıştır. *Triumph Des Willens* (İradenin Zaferi) isimli filmde Leni Riefenstahl, bu mitinglerin en ünlüsü olan 1934 Parti Kongresi’ni kaydetmiştir. Bu film, mitingin her aşamasında sembolik bir doku oluşturacak bir biçimde nasıl düzenlendiğini gösterir. Film içerisinde insanların geometrik şekilleri oluşturacak biçimde dizilmesi, dağınık birleşik bir milli güce dönüşmesini sembolize etmektedir. Hitler’in insan dizilerinin arasındaki geniş koridorlardan ilerleyerek onlardan daha yüksek bir seviyeye yerleştirilmiş kürsüsüne ulaşması, onun “insanların arasındaki kutsal mesajını iletmek üzere yükselen” sıradan bir asker olduğu düşüncesini harekete geçirir. Kürsüye doğru ilerlerken yapılan karşılıklı tezahüratlar, Hitler’in halkın gözünde tanrısal bir imajı olduğunu göstermektedir.”²⁹

Almanya’da, 1930’ların başında, komünist hareketle bağlantılı 150 Alman işçi tiyatro grubu bulunmaktaydı. Bu gruplar savaş ve ırkçılık karşıtı temaların işlenmiş, egemen sistemden beslenen faşizmi devrimci bir bakış açısıyla eleştiren tiyatro metinlerini sahneye koymuşlardı. Berlin merkezli Kızıl Roketler, bu grupların en etkililerinden biri olmuştur. Köy ve kasabalarda gerçekleştirdikleri temsillerde, halkın sınıf bilincini uyandırmayı ve geliştirmeyi amaçlamış; sınıfsal konumlarını algılayan bireyleri mücadeleye katmaya çalışmışlardır. Ancak Kızıl Roketler 1929

²⁸ A.g.k., 73.

²⁹ A.g.k., 69.

yılında tamamen yasaklanmıştır ve Nazi Partisi'nin 1933 yılında iktidara gelmesiyle diğer sol eğilimli tiyatro grupları da yeraltına çekilmişlerdir.³⁰

Nazizm geçmişe dönüş özlemleri yerine İtalya, yeni ve ileri olanı hedeflemiş; bu amaçla kendi kültürünü dahi reddetmeye gitmiş; İtalyan kültürünün klasik dönem eserlerini yerden yere vurmuştur. Geçmiş sistemin yoz anlayışları yerine, modernizmin değerleri sahiplenilmiştir. Ulusallaşma yönelimlerinin modern sanattaki yapılanması ise fütürizmle gerçekleşmiştir.

1909'da İtalya'da ortaya çıkan ve İtalyan sanatçılardan şair Marinetti'nin öncülüğünde; Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carra, Luigi Russolo, Gino Severini gibi şair, ressam ve heykeltıraşların da bir araya gelmesiyle 'Fütürist Manifesto' ilan edilmiştir.

Fütüristler, o güne kadar oluşmuş tüm değer yargılarına, sistemin ağır aksak işleyişine karşı, hız ve devinimi temel alarak devinim olgusunu yüceltmişlerdir. (Resim 2.2.15.), (Resim 2.2.16.) Ancak, sanatı tarihsel bağlarından kopartarak, toplumsal sorunlar karşısında hız ve devinimi yüceltmek, İtalyan fütüristlere yeterli çözüm yolları oluşturamamıştır. Bununla birlikte, ideallerinin gerçekliğini faşizmde görmüşler; savaşı, şiddeti yücelterek bir arınma aracı olarak savunmuşlardır. İtalya'da faşizmin güçlenmesiyle beraber, kültür sanat örgütlülüğünde görev almışlar; İtalyan faşizmine destek sunmalarıyla da gerici bir yapıya dönüşmekten kurtulamamışlardır.³¹ Rus Fütüristleri ise güçlerini toplumsallaşma yönünde kullanmışlar, Ekim Devrimi'ne ve sonrasında kurulan Sovyetler'e açıkça destek sunmuşlardır.

³⁰ A.g.k., 37.

³¹ A.g.k., 163.



Resim 2.2.15, *Anarşist Galli'nin Cenazesi*, Carlo Carrà (1910-1911)



Resim 2.2.16, *Fütürist Dergi kapağı*, Wyndham Lewis

1917 Ekim Devrimi ile Batı dünyası da yepyeni bir yapılandırma sürecine girmiştir. Yeni Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri'nde halkın iktidarının kurulmasıyla, Avrupa'ya yerleşmiş olan tüm sosyal, siyasal, ekonomik değer ve inançlarda

değişimler yaşanmıştır. Bu dönüşüm yönetsel olduğu kadar sanatsal, düşünsel işleyişler üzerinde de etkisini göstermiştir.³²

Yeni bir kültür ve yeni insanlar yaratmak için yola çıkan Sovyet Devrimi'nin sanatta da söyleyeceğı çok şey vardı. Edebiyatta, müzikte, resimde ve tabii ki sinemada yeni bakış açıları geliştiriliyor; bu alanlarda üretimde bulunan sanatçılara geniş olanaklar sunuluyordu.

Devrimin lideri Lenin için sinemanın yeri ayrıydı. Lenin sinemanın halk kitleleri üzerindeki etkisinin farkına varmıştı ve ülkenin önde gelen sinemacılarını desteklemekle kalmıyor, aynı zamanda yeni sinemacıların yetiştirileceğı okulların açılmasını teşvik ediyordu. Sovyet Sineması'nın o güne kadar var olan sinema anlayışının değiştirilmesinde ve dünyaya Eisenstein, Vertov, Pudovkin gibi büyük yönetmenler kazandırmasının altında hiç kuşkusuz yepyeni bir ülke kurmuş olmanın ve ülkede oluşun devrimci havanın yarattığı sınırsız yaratıcılık duygusunun payı büyüktür.³³

“Ekim Devrimi'yle ortaya çıkan sosyalist sanat ‘Toplumcu Gerçekçilik’ anlayışında temel özne, eylemli bir bakış açısidir. Bu eylem tarzı, Marksist dünya görüşünü diyalektik yöntemleri işleterek, büyük emekçi yığınların geleceğinin projelendirilmesinde kullanma çabasıdır.”³⁴ Devrimin önderlerinden Lenin, sanatın yeni toplum üzerindeki dönüştürücü gücünden hareketle, kitlelerin sanatsal ve estetik gelişimine önem vermiş; halkın sanatsal gelişme düzeyi ile sanatın gelişme düzeyi arasındaki ilişkinin eşzamanlı bir ilişki haline getirilmesi gerektiğine inanmıştır.³⁵

Sosyalist gerçekçiler, sanatın soyut ve salt biçimsel kaygılarla oluşturulmuş haline karşı çıkmışlardır. Toplumsal ilişkileri ve insanı temel alan sanatın; hayatın gerçekliğini tüm açıklığıyla, olduğu gibi yansıtmayı gerektiğine inanmışlardır.

³² Bkz. (8), ŞİMŞEK, 174.

³³ http://www.e-hayalet.net/index.php?option=com_content&view=article&id=11487:sinema-akmlar-sovyet-devrim-sinemas&catid=162:sinema&Itemid=409, 2009

³⁴ Bkz. (8), ŞİMŞEK, 240.

³⁵ Bkz. (11), MARX-ENGELS-LENİN, 29.

(Resim 2.2.17.)



Resim 2.2.17, *Kadın İşçi*, Boris Ereemeevich Vladimirski



Resim 2.2.18, *Raylar*, Stefan Galsev, 1935



Resim 2.2.19, *Sosyalizm*, İvan B. İvanov, 1933

Lenin döneminde, yeni sanatsal eğilimler nispeten özgürlüğünü yaşarken (Resim 2.2.18.), (Resim 2.2.19.), Stalin'in iktidara geçmesiyle, Toplumsal Gerçekçilik dışındaki tüm avangard eğilimler ve bunların sanatsal çalışmaları yasaklanmıştır. Konstrüktivistler, Stalin döneminin 'devlet sanatı' açılımına uymadıkları gerekçesiyle tasfiyeleri edilmişlerdir.

Stalin, 1932 yılında Sovyetlerdeki tüm öncü sanat örgütlerini kaldırarak, sanatın mutlak biçimde partiye tabi olmasını emreder. "Stalin yönetimi, Lenin döneminde revaçta olan 'devrimci' dışavurumculuk, soyut sanat ve avangard deneyimciliği 'formalizm' olarak nitelendirilip karalar ve sanatçılar tek bir sanat akımı içinde üretim yapmak durumunda bırakılırlar."³⁶ Yeni dönemle beraber, sanatta toplumsal gerçekçilik mecburi üslup haline getirilmiştir. İnsanı ezen, sindiren boyutlarıyla heykeller ve mimaride Neo- klasik tarzdaki yapılar egemen biçimi oluşturmuştur. Soyut anlatımlar, görünenden farklı yorum ve etkiler uyandıran betimlemeler yasaklanır.

³⁶ [http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/totaliter.htm---artist bak](http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/totaliter.htm---artist%20bak)



Resim 2.2.20, “ *Stalin İçin Güller*”, Boris Vladimirski, 1949



Resim 2.2.21, *Nanny With Children*, Isaak Brodsk

“Kazimir Malevich'in mutlu çiftçi ve verimli tarla manzaraları, Alexander Gerasimov, Alexander Deineka ve Isaak Brodsk'nin Sovyet günlük yaşamından örnek ve idealize edilmiş sahneleri, gurbüz işçileri, güzel vücutlu sporcuları liderleri etrafında kenetlenen temiz pak halkı, mutlu özel hayat manzaralarını fotoğraf

gerçekçiliğinde sunmaları bu dönemin tipik sanat örneklerini oluşturur. (Resim 2.2.20.), (Resim 2.2.21.) Çağdaş Rus sanatçıları Komar ve Melamid, Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, Alexander Kosolapov gibi ressamlar tarafından yeniden ele alınıp Post Modern eserlerin ana temalarını oluştururlar, üzerlerine Modern Sanat'ın notları ve izleri düşülerek tabi. Bu dönemin eserleri Stalin'in 1953'te ölümünden ancak 50 yıl sonra Batı'da sergilenebilir.”³⁷

2. Dünya Savaşını takip eden yıllarda, “Kapitalizmin beşiği’ A.B.D. ve ‘komünizmin kalesi’ S.S.C.B.’nin başını çeken kutupların tanımladığı Soğuk Savaş sürecinde, karşılıklı propagandaya yönelik çok sayıda çalışma üretilmiştir. Günümüzde ABD’nin dünya ekonomisinin merkezi olması gibi 1940’ların ortalarından itibaren de New York, modern sanatın merkezi olmuştur. 1939 yılından sonra hem Amerikan kitle kültüründe, hem de Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği’nin resmi popülist sanatında gördüğü ve “kitsch” olarak adlandırdığı olgunun yozlaştırıcı etkilerine karşı uyarıda bulunan sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909–94) döneminin egemen sanat değerlerini en etkin şekilde dile getirenlerden birisi olmuştur. Greenberg’e göre kitsch karşısında hakiki sanatı savunmak için sanatçıların sadece sanatla ilgili kaygıları olmalı ve aslında sanatçılar politik sömürüye karşı bağımsızlığı olan soyut sanata yönelmeliydiler.” Greenberg’in savunduğu bu düşünce, modernist sanata adanmış artan sayıda müze, galeri ve yayınlarla sürekli yenilenerek büyük bir güç kazanmıştır.”³⁸

“1950’li yıllarda aralarında Greenberg’in arkadaşlarından biri olan Jackson Pollock’un da (1912–56) yer aldığı American School of Abstract Expressionism (Amerikan Soyut Dışavurumcuları Ekolü) bahsedilen saf ve özgür sanatın tam bir örneği olarak tasdiklenmiştir. Soğuk Savaşın en hareketli zamanlarında devlet propagandası programına dahil edilmiştir. 1940’ların sonları ve 1950’lerde New York Modern Sanat Müzesi (MSM) tarafından tüm dünyaya ithal edilmesini sağlayan uluslararası birçok sergi düzenlenmiş ve bu sergiler, küratörlerin Amerikan resim sanatındaki ‘özgürlük damgası’ ile insanları denetim altına alan Sovyet

³⁷ A.g.m.

³⁸ Bkz. (2), CLARK, 13.

komünizmin kitsch sanatını karşılaştırdığı milliyetçi bir söylemle bir arada yürütülmüştür. 1970'lerin ortalarında bu sergilerin bir kısmının el altından CIA tarafından finanse edildiğinin öğrenilmesi, Vietnam Savaşı ve Vatandaşlık Hakları Hareketi ile radikalleşen sanatçı ve eleştirmenler kuşağı üzerinde büyük bir etki yaratmış ve bazılarının, sanatın politik kaygılardan uzak olabileceği ve hatta olması gerektiği fikrine meydan okumalarına neden olmuştur.”³⁹

Sanatın eleştirel ve politik gücünü yıpratmaya yönelik politikalar özellikle 1980'li yıllarla beraber yoğunluk kazanmıştır. Bu dönemde, özel sektörün sanat dünyasını ele geçirmeye yönelik çabaları, sanatsal üretimlerde olduğu kadar sanat eserlerinin sergilendiği mekânlarda da köklü değişimlere neden olmuştur. Günümüzde, satın alma gücünü elinde bulunduran şirketler, sanatsal eğilimlerin yönünü de tayin eder duruma gelmiştir. Böylece, toplumsal yaşam ve sanat dünyası üzerinde yeni iktidar odakları olarak varlık göstermişlerdir.

80'li yılların başında Amerika'da ve Britanya'da iktidara gelen Reagan ve Thatcher hükümetlerinin özelleştirme politikaları sonucu ortaya çıkan işletme kültürü, özellikle sanat alanı üzerinde önemli dönüşümler yaratmıştır. Devletin sanat üzerindeki rolü, bu hükümetlerin ideolojileri etrafında yeniden tanımlanmıştır. Sanata kaynak sağlama görevi, devletten özel kuruluşlara aktarılmıştır. Özellikle 80'li yıllarla gelişen sanat sponsorluğu anlayışının ve uygulamalarının yaygınlık kazanmasıyla, iş dünyasının sanata müdahalesi teşvik edilmiştir. Önceki yıllarda kültür ve sanat kurumlarına kısıtlı ölçüde katkıda bulunan özel teşebbüsler, bu süreçle sponsorluk uygulamalarını sürekli ve yaygın bir olgu haline getirmişlerdir.⁴⁰ Bu uygulamalar, iş dünyasının sanata müdahalesinde kitlesel düzeyde meşruluk kazandırırken, aynı zamanda şirketlerin imaj yaratmasının ve bu imajın yaygınlaştırılmasında etkili propaganda yöntemleri olmuşlardır.

Amerika ve Britanya'daki köklü sanat müzelerinin büyük bölümü, kamu sanat politikalarından ziyade, özel girişimlerin sonucunda doğmuştur. Bunların

³⁹ A.g.k., 13.

⁴⁰ Chin tao Wu, **Kültürün Özelleştirilmesi**, İletişim Yayınları, 16.

arasından New York Metropolitan Sanat Müzesi, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, British Museum, National Gallery ve Tate Gallery gibi kurumlar, varlıklarını büyük ölçüde özel vakıflara ve zengin bağışçılara borçludur.⁴¹ Sanat kurumlarının yönetimini elinde bulunduran sermaye sahipleri, aynı zamanda çağdaş sanat uygulamaları üzerinde her türlü hakkın sahibi olmuş, sanat algısını kendi ideolojileri doğrultusunda yönlendirmişlerdir.

Günümüz, ‘ sevk ve idare devrimi ’ denen olgunun yarattığı, 19.yy’ın geleneksel sanayi kapitalistlerden farklı olarak, profesyonel yöneticilerden oluşan kültürel kapitalistleri ortaya çıkartmıştır. Şirket merkezlerinde, seçkin sanat müzelerinin şubelerinin açılmasıyla şirket prestijinin ve statüsünün güçlendirilmesi amaçlanmıştır. 1980’lerin şirket mütevellilerinden Weissman, “ Bir şirket olarak böyle bir karar alırken asıl amacımız sanatın gelişmesine katkıda bulunmak değildi; bir şirket olarak benzersiz olmaktı; (tütün sanayindeki) geleneksel şirketlerden farklı bir kişiliğimiz ve kimliğimiz olmalıydı”⁴² açıklamasını yaparak şirketlerinin stratejisini açıkça ortaya koymuştur.

Küresel şirketlerin sanat üzerindeki denetimini kolaylaştıran politikalar neticesinde kültürel alan üzerindeki hâkimiyet, aynı zamanda siyasal güce ulaşmanın etkili ve hızlı yollarından biri olmuştur.⁴³ Şirketler, ekonomik sermaye ile birlikte kültürel sermayenin gücünü ele geçirerek aynı zamanda kamusal alandaki gücün sağladığı prestiji de ele geçirmeyi amaçlamışlardır.

Şirketler, kendi sanat departmanları ve küratörleri aracılığıyla oluşturdukları koleksiyonları yurtiçi ve yurtdışında sergileyerek, imtiyaz ve yetki açısından kamu müzeleri ve galerileri karşısında önemli üstünlükler elde etmişlerdir. Bununla birlikte, sanatsal alanlara müdahale konusunda kamu kuruluşlarının sahip olduğu meşruluktan nasiplenmek amacıyla Sanat Konseyi gibi işlev gören kurumları ele

⁴¹ A.g. k. ,43.

⁴² A.g. k.,158,157.

⁴³ A.g. k.,36.

geçirme çabasında olmuşlardır.⁴⁴ “Bir şirket, bir sanat müzesinin uygulamalarını taklit etmek yoluyla, kültürel ve ticari kurumlar arasındaki sınırları ve böylece her birinin temsil ettiği değerleri yeniden belirler.”⁴⁵ Birer sanat müzesine dönüşen şirketler, sanatsal nesnenin üretim sürecinden, ne şekilde tüketileceğine dair söz ve yetki sahibi haline gelmişlerdir.

80’li yıllarla şirketlerin vazgeçilmez stratejilerinden biri olan sanat sponsorluğu, sanatı, sosyal içerimleriyle beraber bir reklam biçimi ya da halkla ilişkiler stratejisi olarak kullanılırken, insanların (tüketicilerin) zihinlerinde olumlu etkiler yaratması amaçlanmıştır.⁴⁶ Özellikle tütün ve silah şirketleri açısından sanat sponsorluğu başarılı sonuçlar vermiştir. Exxon ve Mobil gibi petrol şirketlerinin ABD’de kültür ve sanata en fazla sermaye yatıran şirketler olması tesadüf değildir. Bununla birlikte Britanya’da British Petroleum (BP) ve British Telecom, ülkenin en büyük sanat sponsorları arasındadır. 1990’dan beri BP, Tate Gallery Koleksiyonunun sergilenmesi işinin sponsorluğunu üstlenmektedir, karşılığında ise BP logosu bütün bir yıl boyunca Tate’in büyük afişlerinde ve galerinin yayınlarının ön kapağında boy göstermiştir.⁴⁷ Bunlarla birlikte, “görsel sanat ödülleri, ulusal ve küresel pazara egemen olma çabasındaki çokuluslu şirketler için kültürel ya da ulusal tüm sınırları aşmaya yarayan çok değerli bir reklam aracı haline gelmiştir.”⁴⁸ Reklam taktikleriyle imaj yenileme stratejisine soyunan şirketler aynı zamanda, sanat kurumları ve dağıtılan ödüllerle kendi adlarını özdeşleştirerek sanatın olumlu statüsünden yararlanmak istemişlerdir. Dolayısıyla, sanat, şirketlerin küresel düzeydeki ekonomik çıkarları ve prestiji için vazgeçilmez araçlar arasında olmuştur.

Sanatın toplumda güç ve statü sahibi olanların himayesine alınmasıyla, sanat ürünleri, piyasa değeri taşıyan nesnelere dönüştürülerek, statüyü temsil eden işlevler edinmiştir.⁴⁹ Sanatın sosyal işlevlerinden yararlanarak, şirketlerin imajını

⁴⁴ A.g. k.,115,17.

⁴⁵ A.g. k.,328.

⁴⁶ A.g. k.,25.

⁴⁷ A.g. k., 215,216.

⁴⁸ A.g. k., 263.

⁴⁹ A.g. k., 28.

güçlendirici aracı haline getirilen sanat, aynı zamanda, şirketlerin sanat üzerindeki egemenliğini meşrulaştırıcı yeni bir bilinç aşılama yöntemi olmuştur.

Kamu galerileri, sponsor şirketlerle yakın ilişkiler kurarak karlarını arttırtma amacıyla olmuşlardır. Tate Gallery'nin Modern Koleksiyonu'ndan sorumlu müdür yardımcısı Jeremy Lewison, Tate'in satın alma politikasına dair verdiği bir konferansta, sanat tacirlerinden müttetikler olarak bahsetmiş, alınan sanat eserlerinin yanında promosyon paketler halinde pazarlama politikalarından övgüyle söz etmiştir. Süpermarketlerin pazarlama hilelerini kullanarak, kar zihniyetiyle biçimlenen sanat anlayışlarını ortaya koymuştur.⁵⁰ Bununla birlikte, ticari malların sanat eserleri ile aynı mekânlarda sergilenmesi; “sanat ile dayanıklı tüketim malları arasındaki ayrımı, yani metalaşmanın üzerinde olduğu düşünülen bir şeyle, esasen meta olan bir şey arasındaki ayrımı muğlaklaştırma” amacı taşımıştır.⁵¹ Gerek şirket bünyelerinde oluşturulan sanat galerileri aracılığıyla, gerekse yüksek bütçeli sanatsal organizasyonlara yapılan yaptırımlar şirketlerin popülerliğini arttırırken, sanat nesnelerinin ve sergilendikleri mekânların anlamları, şirketlerin pazarlama taktiklerine göre dönüşümlere uğratmıştır. Böylece sanat, rekabetin yoğun olduğu birer alışveriş merkezi haline getirilmiş, sanatçılar ve sanatsal üretimler da sponsor şirketlerin reklam araçları olarak işlev görmüşlerdir.

Sponsor şirketlerin prestijlerinin güçlenmesinde etkili araçlar olan “festival ve bienaller, yalnızca sanat etkinlikleri olarak değil, küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın motorlarından biri olarak görülür... Dolayısıyla bu etkinliği, siyasi strateji ve ekonomik beklentilerden, kentsel dönüşüm projelerinden ve küresel sanat piyasası ağlarından bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir.”⁵²

Egemen kültüre ve statükoya meydan okuma iddiasını barındıran avangard sanat, şirket değerlerinin temsilcisi haline getirilerek, eleştirel gücü yıpratılarak istenmiştir. Sanat alıcısı ve destekçisi şirketler, satın aldıkları eserlerin estetik

⁵⁰ A.g. k., 223

⁵¹ A.g. k., 326

⁵²Sibel Yardımcı, **Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, 12.

değerlerinden ziyade, sanatçıların şöhret ve statüsü üzerinden çıkar sağlama amacıyla olmuşlardır.⁵³ Günümüzde çağdaş sanatın potansiyel alıcıları ve tüketicileri olarak çokuluslu şirket yöneticileri, artık pentür ya da heykel toplamak yerine gittikleri ülkelerde bienallerde sergilenen güncel sanat ürünlerini koleksiyonlarına eklemektedir. Bienaller, uluslararası sanat alıcısı yeni nesil burjuvaların özgürce alışveriş ettikleri sanat hipermarketleri haline getirilmiş, sanatçı ise yeni pazara iş üreten bir meta üreticisine dönüştürülmüş durumdadır.⁵⁴ Dolayısıyla, “Kültür artık hem siyaset hem de sermaye tarafından tam anlamıyla araçsallaştırılmıştı. Bu durum, festival ve bienallerin dönüştürücü gücü üzerinde yeniden düşünülmesini gerekli kılıyor. Bir meydan okuma alanı ve aracı olarak festivalin yerini, artık, Schjeldahl’ın *festivalizm* olarak adlandırdığı sergileme biçimi almıştır. Radikal bir tavır almaktan kaçınan, siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel bir karışımını sunan bu model, kafa yormayı, tefekkürü gerektirmez; izleyiciyi ‘ ilgi çekici ’ gösterileri tüketmeye davet eder.”⁵⁵

“İlki 1851’de Londra’da açılan dünya sergileri, bütün evreni belirli bir düzen içinde temsil etme iddiasını taşır. Bu düzen, Batı uygarlığını esas alan bir ilerleme düzenine dayanır. Ulusların maddi ve sembolik üretimleri sergiledikleri pavyonlar bu ilerleme dizgesine göre sıralanmışlardır. Uygarlığı tanımlama ve dolayısıyla temsil etme ayrıcalığına sahip olan Avrupa ülkeleri, doğal olarak, dizgenin en üst basamaklarında yer alır. Bu sergileme biçimi, Avrupa’yı uygarlığın taşıyıcısı olarak tescil ederken, sömürgeci pratiklerini de meşrulaştırır.”⁵⁶ Edward Said’in tanımıyla, “sömürgeleştirmek, öncelikle çıkarların özdeşleştirilmesi, hatta yaratılması demektir... günümüzde, küresel kapitalizmin sanat dünyası üzerinden uluslar arası boyutlara yayılma stratejisindeki temel amaç, kültür emperyalizmiyle çokuluslu kapitalizmin, mevcut hegemonyalarını güçlendirmek olmuştur.”⁵⁷

⁵³ Bkz. (40), WU, 409.

⁵⁴ <http://www.ebenzin.com/sayi4/7.asp>

⁵⁵ Bkz. (52), YARDIMCI, 14.

⁵⁶ Buradaki alıntı ‘Timothy Mitchell, Mısır’ın Sömürgeleştirilmesi’nden alınmıştır, Bkz. **Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, Sibel Yardımcı, İletişim Yayınları, 18.

⁵⁷ Bkz. (40), WU, 453.

Küresel kapitalizmin mantığı, gündelik hayatın her alanına sızarak, tahakküm politikalarını yaygınlaştırmıştır. Günümüzde, şirketlerin sanat üzerindeki müdahalesi içselleştirilerek, bu şirketlerin tanıtımında süreklilik sağlayan bir olgu haline getirilmiştir. Bununla birlikte, küresel pazarda pay elde etmenin çok etkili alanlarından biri olan sanat, şirket iktidarının korunmasına ve yeniden üretilmesine hizmet ederek etkili bir propaganda aracı olarak işlev görmüştür.

3. MODERN SANAT VE PROPAGANDA KAVRAMI

Modernizmle beraber ulus kavramı ortaya çıkmış; rasyonalizm, bireycilik, özgürlük gibi söylemler daha güçlü bir şekilde dile getirilmiştir. Aydınlanmanın evrensel ufkundan faydalanan burjuvazi, böylece kendi ideolojik temelleri için bir bilim oluşturmuştur.

Bilim ve teknolojik devrimler neticesinde, sömürgeci imparatorlukların toprak fethine dayanan güç ifadeleri, yerini, burjuvazinin modern zihniyetinin hegemonyasına terk etmiştir. Böylece evrensel akıl, yeni insanı da birer makine gibi tasarlayıp, aynı kusursuzlukla biçimlendirme emellerine soyunmuştur.

Dünya savaşlarının yarattığı büyük yıkımlar, modernizmin evrensel değerlerine karşı inancı da büsbütün sarsmış; dönemine dair kendini sorumlu hisseden sanatçılar, sanat ve yaşama dair yeni önermeler geliştirerek, kendini ifade edecek yeni yollar aramışlardır.

Sanatın, sırf güzellik nesnesi olarak sunulup, toplumsal hayattan soyutlanmasının karşısında duran sanatçılar, toplumsal gerçeklere dair yeni önermeler geliştirebilecek sanattan yana olmuşlardır. Böylece kendi propagandalarını içeren yeni manifestolarını, dünyanın dört bir yanına hızla duyurmaya başlamışlardır.

Van Gogh çözümü ‘Ekspresyonizm’de, Cezanne ‘Kübizm’de, Gauguin ‘Primitiv Sanat’ta, Maleviç ‘Nesnesiz Sanat’ta, Hollandalı konstrüktivistler denge ve oranda aramışlardır. Bu durum endüstri dünyasını biçimlendirecek evrensel bir dil ortaya çıkartılmıştır.⁵⁸

Konstrüktivizm, “Sanatçının toplum içindeki görevinin, seyirlik nesne yaratan sehпасına bağımlı yanılsamaların ressamı olmadığını; tersine, çağına, topluma ve

⁵⁸ Bkz. (8), ŞİMŞEK, 155.

yaşadığı dünyaya duyarlı ve bu dünyayı değiştirmeyi üstlenecek gelişmiş görüşlere sahip olmasını öngörmüştür.”⁵⁹ Konstrüktivistler, sanatsal gelişimleri üzerinde toplumsal gerçekliğin etkilerinin bilincinde olmakla beraber, toplumsal bilincin inşasında da aktif rol oynamışlardır. Bu doğrultuda oluşturulan agit-prop trenleriye ülkeyi boydan boya gezerek; sözle, sanatla, eylemle halkın bilinçlenmesi yönünde etkinlik göstermişlerdir.

Konstrüktivizmin en etkin temsilcilerinden biri olan Alexander Rodschenko, tipografi, montaj ve fotoğrafla tasarım yapma konusunda öncü olmuş sanatçılardandır. “Sosyal görüşleri doğrultusunda; bireysel ifadeler yerine, geniş halk kitlelerine eğilip sorumluluk yüklenmek gerektiğine inanan Rodschenko, 1921’de ressamlıktan vazgeçmiş ve tasarıma yönelmiştir. Sanatın hangi görüş altında ortaya çıkarsa çıksın, burjuva değerlerini ve kapitalist sömürüyü ifade eden çağdışı bir uğraş olduğunu savunarak, Eylül 1921’de Moskova’da açılan 5.5=25 adlı sergide, saf kırmızı, saf mavi ve saf sarı renkten oluşan 3 tek renk tabloyu ‘Son Resim’ başlığı altında sergileyerek, soyut sanatın öldüğünü ilan etmiştir. Bu tarihten sonra görsel imgeler elde etmek istediği zaman fotoğraf ve fotomontaja başvurmuştur.”⁶⁰

Sanatın piyasa tarafından ele geçirilmesiyle, imajlarla kuşatılmış yaşamın ve sanatın sınırlarını yıkma düşüncesiyle ortaya çıkan Dada hareketi, her türlü burjuva estetik biçimciliğinin karşısında yer almıştır. Sanat, artık dar kalıplarından sıyrılarak; tiyatro, şiir, kabare, müzik, fotoğraf, resim, heykel, performans gibi farklı alanları kaynaştırarak söz alanını genişletmiştir. Bununla beraber, hazır nesne bağlamından soyutlanarak, sanatsal eserin nesnesine dönüşmüştür. Ayrıca, resimlerde kullanılan kolaj tekniği, anlatımlara çeşitlilik sunamsı açısından ve istenilen mesajları doğrudan iletebilmesi açısından etkili bir yöntem olmuştur. (Resim 3.1.)

⁵⁹ http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_konstruktivizm.html, 2010

⁶⁰ <http://www.sgdf.in/kultur-sanat-sanat-tarihi/3600-rusyada-suprematizm-konstruktivizm.html>,



Resim 3.1, *Remember Uncle August, the Unhappy Inventor*, George Grosz, 1919

1910’lu yıllar fotomontajın fotoğrafta daha sık kullanıldığı yıllar olmuştur. 1960’lardan sonra görsel sanat olarak kabul görmeye başlayan fotomontaj, bilinen bir gerçeğin daha etkili sunumunu sağlamış, izleyicinin dikkatini çekerek olaylar karşısında düşünmesi ve harekete geçmesinde etkili olmuştur. Toplumsal çelişkilerin daha net ortaya konması sağlanmıştır.



Resim 3.2, *'Have no Fear-He's vegetarian'* fotomontaj, John Heartfield, Paris

Fotomontaj tekniğini fotoğrafta ilk kullananlardan biri 1856 yılında Oscar Rejlander olmuştur. ‘Hayatın İki Yüzü’ adını verdiği çalışmasında, 32 negatifin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.

John Heartfield ise fotomontajı siyasal propaganda amaçlı kullanmıştır. Yaşamı boyunca Hitler ve Nazi yönetimine karşı tavır sergilemiş, fotoğraflarıyla etkili bir mücadele ortaya koymuştur. (Resim 3.2)

Heartfield’a göre fotoğraf çok etkili bir anlatım gücü barındırır. Yeni politik sorunlar yeni propaganda yöntemlerini gerekli kılmıştır ve böylece Heartfield, fotoğrafın özgün biçimini değiştirerek, politik imgelere dönüştürmesiyle montaj tekniğini keşfeder. 1932 yılında gerçekleştirdiği çalışmasında, Hitler’in ‘Milyonlar Arkamda’ cümlesini Hitler’le bütünleşen selamıyla birleştirerek, Hitler’in arkasında olan milyonları açıkça ortaya çıkartmıştır.⁶¹

Savaşın yarattığı her türlü yıkımın hayatın tüm alanlarında hissedildiği dönemde, Berlin Dada grubunun bir üyesi olan Hannah Höch, yaşadığı dönemde büyük kitleleri ilgilendiren toplumsal ve siyasal olaylara kayıtsız kalamayacağını, politik hiciv yöntemini kullandığı çalışmalarında, net bir şekilde ortaya koymuştur. (Resim 3.3) Genellikle, kolaj tekniğini kullanarak, iç yolculuğunu ve politikanın erkeksi yönlerini ele alan çalışmalar üretmiştir.⁶²



Resim 3.3, Politik hiciv çalışması, kolaj, Hannah Höch

⁶¹ <http://www.fotoritim.com/yazi/ali-ihsan-okten--bir-siyasal-propaganda-araci-olarak-fotograf-2>

⁶² <http://www.amaney.com/forum/biyografi/47061-hannah-hoch.html>



Resim 3.4, Nazi dönemini eleştirisi, Hannah Höch

Dada düşüncesinin en tanınmış yapıtlardan bir de Duchamp'ın, Leonardo da Vinci'nin reproduksiyon olan Mona Lisa (Resim 3.5) tablosu üzerinden gerçekleştirdiği çalışmadır. Burjuva estetik değerlerini alaya alan Duchamp, Rönesans sanatının en tanınmış yapıtlarından biri olan bu tablosunun üzerindeki portreye bıyık ekleyerek; resmin altına, Fransızca okunduğunda uygunsuz bir anlama gelen 'L.H.O.O.Q' yazısını yazmıştır. Böylece bir anlamda başyapıtın dokunulmazlığını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır.⁶³



Resim 3.5, Mona Lisa reproduksiyonu, Marcel Duchamp, 1919

⁶³ Sezim SEZEN, **Çağdaş Sanatın Önemli İsmi Marcel Duchamp**

Sanat, devlet ve sanayinin himayesine girdikten sonra; sanatla bütünleştirerek hayatı değiştirme inançları, makinelerin egemenliğine ve emeğin yabancılaşmasının karşısına el emeğinin değerini ortaya koyan düşünceler, modern akla teslim olmuşlardır. Böylece sanat sanayinin, hayal gücü aklın, düş bilincin güdümüne girmiştir.

Başka bir dünyanın özlemini taşıyan, bireyin ruhunu ve aklını tutsaklaştıran savaş çağının nesnel gerçekliğini yadsıyarak bozmaya soyunan akımların başında Dışavurumculuk gelir. Modern çağın anlamsızlaştırdığı yaşama karşı, ruhun isyanını dile getiren dışavurumculuk, aynı zamanda dış dünyaya karşı başkaldırının da bir temsilidir.



Resim 3.6, *Guernica*, Pablo Picasso, 1937

İspanya'yı bir sefalet ve ölüm okyanusuna sürükleyen, Bask bölgesindeki katliamı yansıtan Picasso'nun 'Guernica' tablosu, savaşın ve vahşetin yarattığı imgelerle donatılmıştır. Büyük boyutlu bir duvar panosu olan 'Guernica' (Resim 3.6.), 20.yüzyıl toplumsal bilincin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, "bu resim, faşistler tarafından 'yozlaşmış' olarak nitelenip eleştirilirken, komünistler de tabloyu 'anti-sosyal ve sağlıklı proleter görünüme tümüyle yabancı' olarak nitelemişlerdir."⁶⁴

⁶⁴ David SPENCE, **Picasso Resim Kurallarına İsyen**, Çev. Semih Aydın, 23.

Savaş ve barış temalarını ele alarak, dünyanın birçok yerinde yapılan haksızlıkları yapıtlarına yansıtan Picasso, protesto niteliğindeki bu eserlerle, toplumsal olaylar karşısındaki sanatçı sorumluluğunu ortaya koymuştur. Bununla birlikte, 1949 yılında Dünya Barış Konferansı için tasarladığı barış güvercini figürü, sonraki yıllarda birçok hareketin ve barışın simgesi haline gelmiştir.⁶⁵

İçinde bulunduğu toplumun gerçekliğini ve uygarlığın tüm çelişkilerini yaşayan Otto Dix, tüm desenlerinde, savaşın dehşetini çok çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur. (Resim 3.7) Savaşın insan bedeni ve psikolojisi üzerinde yarattığı derin tahribatını, çarpıtılmış figürleriyle dışa vuran Dix, aynı zamanda, Nazi ideolojisinin uygulamalarını ve neden olduğu vahşeti eleştiren resimleriyle de dikkat çekmiştir. (Resim 3.8)



Resim 3.7, *Wounded Soldier*, Otto Dix, 1916



Resim 3.8, *Yedi Ölüm İşareti*, Otto Dix, 1933

Otto Dix ve John Heartfield gibi George Grosz da Hitler yönetimini eleştiren, savaşın felaketlerini ele alan eserler üretmekle birlikte; aynı zamanda, politik görüşünden ileri gelen; kapitalist sistemin değerlerinin yozluğunu ortaya koyan, politik mesajlarla yüklü resimler de yapmıştır. (Resim 3.9)

⁶⁵ Picasso, Boyut Yayıncılık, s . 53



Resim 3.9, *Eclipse of the Sun*, George Grosz, 1926

İnsanın varoluşu üzerine sorgulamalar yapan Francis Bacon, çağın vahşetinin yaratıcısı olan insanın, insanlıktan çıkmış hallerini resimleri aracılığıyla aktarmaktadır. Dönemin ruhunu en iyi yansıtacak ifadeleri; insan hayvan karışımı, deformasyona uğramış, ucube figürlerde bulmuştur. (Resim 3.10)



Resim 3.10, *Michel Leiris'in Portresi*, Francis Bacon, 1976

Çağın çelişkilerinden gerçek özgürlüğe bilinçaltının dışavurumu ile ulaşılabilceğini savunan Sürrealistler ise, modern aklın ürünleri olarak yaşanan savaşların acımasız gerçekliğinden ancak düş gücüyle çıkılabileceği inancı içerisinde olmuşlar; çözümü düşlerini betimlemekte bulmuşlardır. (Resim 3.11)



Resim 3.11, *Yağmurdan Sonra Avrupa*, Max Ernst, 1940-42



Resim 3.12, *Dejenere Artist Portresi*, Oskar Kokoschka ,1937

Döneminin ruhsallığını figürlerindeki ifadelerle dışa vuran Oskar Kokoschka, Nazi döneminin ‘yozlaşmış sanat’ ve ‘yozlaşmış sanatçı’ kavramlarına bir tepki olarak çizdiği kendi portresinde kullandığı ifadesi; diğer portre çalışmalarında da görülen güçlü lekeler aracılığıyla eleştirisini arttırır niteliktedir. (Resim 3.12)

Gelişen teknoloji ve sermayenin, küreselleşen egemenliğinin sonucu olarak her şeyde olduğu gibi sanat da bu küresel tüketim tarafından ele geçirilmiştir. Pop

sanatın öncülerinden Andy Warhol, tüketim modellerini, kitle kültürünü, marka kimlikleri, tüketime yönelik mekânların birleştirici ve yabancılaştırıcı etkilerini basit görsel malzemeleri kullanarak, seri tüketim malzemelerine dönüştürmüştür. Ona göre televizyonun sağladığı yalıtım herkesi 5 dakikalığına ünlü edebilecek güce sahiptir. Bu da kitle kültürünün popüler kültüre dönüşmüş biçimini ortaya koyar.⁶⁶

Sonuç olarak aydınlanma düşüncesinin insanlık için tasarladığı mutlu gelecek yerini, büyük yıkımların ve acıların yaşanacağı savaş süreçlerine bırakmıştır. Görünen o ki metafizik düşüncelerin önüne bilgiyi, bilimi koyarak mutlak karanlığın önüne geçmek isteyen; özgürlük, kardeşlik söylemlerini savunan pozitivist düşünce, beklentileri yeterince karşılayamamıştır. Her geçen günle, iktidarın bilgisi tarafından biçimlenen modernitenin özgür bireyi yeni tutsaklıklara sokulmuştur. Dönemin tarihsel koşulları, toplumsal çelişkileri daha da derinleştirmiştir. Bu süreç, sanatın ve sanatçının toplumsal konumunu da dönüşüme uğramış; özerklik tanımlarından hareketle sanat, toplumsal bağlarından koparılmaya çalışılmıştır. Sanat, her ne kadar çıkış yolları yaratmayı denemiş olsa da gelişen bilim ve teknolojinin de etkisiyle güçlenen kapitalist iktidar, tüm insani değerler üzerinde olduğu kadar sanattaki hâkimiyetini de yaşamı metalaştırarak sürdürmektedir.

⁶⁶ Çekirdek Film'den Plastik Suretler

3.1. 1970 Sonrası Sanat Kuramları İçinde Propaganda Algısı

Tarihi süreçte, yönetimi elinde bulunduran siyasi iradeler, iktidarlarının meşruluğunu çeşitli yöntemlerle sağlamışlardır. İktidar açısından vazgeçilmez olan propaganda yöntemleri, siyasal iktidarların egemenliğinin yayılması ve bunu topluma kabul ettirmesi açısından önemli araçlar olmuşlardır. Propaganda yöntemlerinin sistemleştirilmesi ve hedef kitleler üzerindeki gücünün fark edilmesiyle; egemen güçlerin, kitleler üzerindeki siyasal, sosyal ve kültürel manipülasyonun etkinlik alanı, muazzam boyutlara ulaşmıştır.

Modern dönemin güçlü sistemlerinde iktidar odakları özellikle, özgürlüklerin savunucusu olmayı amaçlayan bir görüntü yaratmak üzere önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönüşüm sürecinin yarattığı önemli sonuçlardan biri; iktidarın işleyişini yalnızca devlet aygıtı, yönetici sınıf, hegemonik kastlar üzerinden gerçekleştirmemesidir. Çağımızda toplumsal yaşam; bir yandan kurumsal iktidar alanları üzerinden, bir yandan da bireylerin tüm varlığı üzerinde hak iddia eden kapitalist iktidar ağlarıyla biçimlendirilmektedir. Metaların tahakkümü ile bütünleşen imajlar dünyası, hayatın gerçekliği üzerinden sanal, tüketilebilir yaşamları gizliden insanlığa yaşatmaktadır. Foucault'un deyiimiyle, giderek daha da üstü kapalı; bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar onları tahakkümü altına sokan mikro iktidar ağlarına tabi olmaktayız.⁶⁷ Yani sinsi bir şekilde işleyen kapitalist sistem, çeşitli tahakküm araçlarıyla en mahrem alanlarımızdan, yaşantımızın ortak toplumsal değerlerine kadar nüfus ederek varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla, farklılaşan iktidar dizgeleri içersinde yeni denetim alanları, yaşam üzerindeki kuşatmasını sürdürmektedir. Sanat da çoğu zaman gizliden işleyen bu tahakkümün denetimine sokulmak istenmiştir. Ancak, özellikle 70'li yıllardan itibaren, iktidar oluşumları karşısındaki tepkilerini, eylemsel çalışmalarla ortaya koyan sanatçılar; mutlak bilinç ve mutlak nesne üretmek amacındaki düşüncelerin muhalifleri olarak, varlık göstermişlerdir. Bu dönemin eğilimleri içinde sanatçılar, sanata olduğu kadar yaşamın her alanına nüfuz eden

⁶⁷ Bkz. (16), FOUCAULT, 48.

tahakkümün sorgulaması yönündeki performans ve üretimlerle kendi direniş odaklarını oluşturmuş, iktidar karşıtı propagandalarını gerçekleştirmişlerdir.

Dünya Savaşları'nın geride bırakılmasının ardından, Vietnam Savaşı'nın başlamasıyla, bu savaşın yarattığı büyük travmalar ve huzursuzluklar; aynı zamanda, özgürlük düşüncelerinin de şiddetini arttırmış, tüm dünyaya özgürlük özlemlerinin yayılmasında etkili olmuştur. 1960'ların sonlarına doğru gerçekleşen toplumsal ve siyasal değişimler, sanat algısını ve biçimini de değişime uğratmıştır. Önceki dönemlerin sanata ve sanatçıya dair kabul edilmiş önermeleri sorgulanarak, sanatsal yaklaşımlarda; biçime de yansıyacak yeni dönüşümler gerçekleşmiştir. Yeni teknikler denenmiş, farklı sanat alanlarının bütünlüğünü kapsayacak yönelimler ortaya konmuştur. Yoksul sanat, kavramsal sanat, happening, enstelasyon, video, vücut ve performans sanatı adı altında gerçekleştirilen çalışmalar, her türlü iktidar olgusunun ve aracının sorgulandığı alanlar olmuşlardır. (Resim 3.1.1)



Resim 3.1.1 Jenny Holzer, savaş karşıtı iki yerleştirme

Kavramsal sanatın uygulamalarında, modern dünyanın biçimciliğine karşı nesnesizlik savunulmuş, dil bir araç olarak kullanılmıştır.

Arte Povera (yoksul sanat) sanatçıları; taş, toprak, dal, kum gibi doğaya ait malzemeler kullanarak oluşturdukları eserlerde, endüstri ve tüketim toplumuna karşı bir tutum sergilemiştir.

Piyanonun sanat ürünü için uygun gördüğü müze, galeri gibi sınırlı mekanların aksine; sanatı sokağa, insanların tümünün dahil olabileceği daha geniş alanlara çıkarak sanatın toplumsallaşmasının önünü açmak, Performans sanatçılarının düşüncelerinin temelini oluşturmuştur. Gerçekleştirdikleri gösterilerle kapitalist sistemin uyuttuğu, edilgen seyirci konumuna indirgediği insanı; sanat nesnesiyle bağ kurabilen, üretime dahil olacak şekilde dönüştürmeye çalışmışlardır.

Body art (vücut sanatı) gerçekleştiren sanatçılar, bedeninin farkındalığına yoğunlaşmışlar ve beden üzerinden gerçekleştirilen iktidar olgularını çalışmalarıyla sorgulamışlardır Özellikle bedenlerimiz üzerinden gerçekleşen denetim, performans ve vücut sanatçıları tarafından ele alınmış; gerçekleştirilen çalışmalarda beden üzerindeki her türlü tahakkümü ortadan kaldırmak ve bedenin bireyin özdenetimine iadesi amaçlanmıştır.



Resim 3.1.2, Fluxus eylemi

Sanat eserinin ticari bir meta haline getirilmesini reddeden ve her insanın sanatçı olduğunu söyleyen Fluxus (Resim 3.1.2) koalisyonu mensubu Gustav Metzger, bu anlayışa bağlı olarak ‘kendi kendisini yıkan sanat’ anlayışını geliştirir. Bir başka deyişle bu anlayış, yazgısı atom bombası ve ölümcül teknolojiyle belirlenen bir çağa ve toplumda sanatın da yıkıcı bir eylem olması gerektiği düşüncesine dayanır. Metzger, bu noktada tuval yerine naylon, boya yerine asit kullandığı çalışmalar yapar. Asit tuvale değdiğinde naylon erir ve eser yaratılış anında bizzat yaratıcısı tarafından yıkılır. Yani yaratma ve yıkma eylemleri aynı anda gerçekleşir.⁶⁸

Feminist sanatçılar, erkek egemen toplumsal yapının ve kadının bu yapı içerisindeki konumunu sorgulayan; aynı zamanda, kapitalist sistemle bütünleşmiş olan erkek egemen bakış açısını eleştiren işler üretmişlerdir. 1980 yılında bir feminist dergide yayınlanan ‘Propaganda için Biraz Propaganda’ adlı makalesinde Lucy Lippar adındaki eleştirmen, sanatçıları başarılı propaganda yapmaları konusunda cesaretlendirmiştir. Böylesi bir propagandayı etrafımızda neler olup bittiği hakkında yeni bir görme ve düşünme biçimi yaratan bir provakasyon şeklinde tanımlamıştır.⁶⁹

İdeal görünümün yaptırımları üzerinden biçimlenen bedeni, Feminist bir bakışla ele alan Jenny Saville, resimleri üzerinden gerçekleştirdiği eleştirisini; bedeni ruhsuz ve teşirlik bir metaya dönüştürerek yapmaktadır. Arzulanan, idealleştirilen ve seks objesi haline getirilen bedenlerin deformasyonu (Resim 3.1.3); toplumdaki zayıf, güzel, bakımlı ve arzu edilen kadın tipine karşı bir tavır sergilemektedir. Aynı zamanda, resimlerinde cinselliğin organlarını ön planda tutarak, bizlere erotik öğelerin nasıl çarpıcı, keskin ve rahatsız öğelere dönüştüğünü göstermektedir.⁷⁰ (Resim 3.1.4)

⁶⁸ <http://www.gnoxix.com/fluxus-akimi-32098.html>

⁶⁹ Bkz. (2), CLARK, 14.

⁷⁰ Fatma Deniz KORKMAZ, **Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat**, 107.



Resim 3.1.3, “Passage” Jenny Saville, ,2004



Resim 3.1.4, “Shift” , Jenny Seville

Sanatı galerilerin sınırlarından kurtararak, gösterilere dönüştüren Edelson, en yaratıcı çalışmalarından biri, 1976 yılında, kolaj tekniğiyle yaptığı ‘Ataerkilliğin Ölümü’ adlı resmidir (Resim 3.1.5). Aslı, Rembrant’ın ‘Dr. Tulp’un Anatomi Dersi’ adlı tablosu olan bu resmin orijinalinde Dr. Tulp, etrafındaki öğrencilerine kadavra üzerinde anatomi dersi vermektedir. Edelson, hepsi erkek olan doktor ve öğrencilerinin kafalarını kesip çıkararak, yerine erkek egemenliğini yok etme başarılarını kutlayan

feminist kadın sanatçıların kafalarını yerleştirmiş; böylece, ikonlaşmış bir çalışmaya dönüştürmüştür resmi.⁷¹



Resim 3.1.5, “Ataerkilliğin Ölümü”, Mary Beth Edelson, Rembrant’ ın Resmi, 1976, Ofset afiş

Paris’te ortaya çıkan ve sanatın politikayla bütünleştirme amacını taşıyan bir grup sanatçının oluşturduğu Sitüasyonistler ise kapitalist sistemin imajlarla donatıp tutsaklaştırdığı hayatlarımızı özgürleşmek adına birçok eylem gerçekleştirmiş; 1968’de Fransa’daki işçi ve öğrenci ayaklanmalarının da destekçi ve uygulayıcıları olmuşlardır.

70’li yıllardan günümüze kadar uzanan çağdaş sanatsal yaklaşımlar, özellikle iktidar olgusuyla hesaplaşma eğiliminde olmuşlardır. Performans şeklindeki çalışmalarıyla sanatçılar, idealleştirilmiş imajların tahakkümündeki sanatı sorgulayarak, sanatsal eylemler için daha özgür alanlar yaratmaya çalışmışlardır. Bunun için sanatla hayatı bütünleştirmek adına çeşitli eylemler gerçekleştirmiş; sanatın ve bedenlerin özgürleşmesi için çalışmalar sergilemişlerdir.

⁷¹ A.g. k., 52.

4. HEYKEL VE PROPAGANDA

İlk çağlardan itibaren kitleleri etkileme yetisi fark edilen heykel sanatının gücü, iktidarlarca değerlendirilmiş; heykel, her dönemde çok etkili bir propaganda aracı olarak görülmüştür. Modern devlet yapılarının ortaya çıkış süreçleri içinde çok önemli bir yer alan Fransız Devrimi'nin heykel sanatına yansması bu konuda karakteristik bir örnek oluşturmıştır.

4.1 Uluslaşma Ereği ve Heykel Sanatı

Ulus kavramı, tarım ekonomisine dayanan ekonomik ve kültürel ilişkiler dönemi olan feodalitenin hüküm sürdüğü Ortaçağ toplum yapısı içinde gelişmeye başlamıştır. Bu dönemde devlet aygıtı, monarşinin bir mülküdür ve devleti yönetenler tanrının temsilcileri olarak görülmüştür. Ortaçağ ekonomisinin içinde kapitalist sermayenin gelişimi ve ekonomik ilişkileri belirler hale gelmesiyle feodalizmin ekonomik ve siyasal kurumlarında çözümler başlamıştır. Gelişen yeni sınıf olarak burjuvazinin yoksul halk ile kurduğu ittifak, iktidar olma ereğini uluslaşma söylemine dayandırmıştır.

“Modern ulus kavramı, kan ilişkilerinin biyolojik sürekliliğini, toprağın uzamsal sürekliliğini ve dilsel ortaklığını esas alan kültürel bir birlikteliğin tanımıydı ve milliyetçilik düşüncelerinden beslenmiştir.” Feodalizmin halkı bir arada tutma amaçları, mutlaklaştırılan kralın tanrısal gücü ile sağlanırken, kapitalist yönetimde önemi bir ideolojik aygıt haline gelen milliyetçilik düşüncesinin etkisiyle sağlanıyordu. “Burjuvazinin egemenliği ele geçirmesinden sonra devrimci ideallerin halk ve milliyetçilik kavramları modern tahakkümün ideolojik aygıtları olarak kullanılmaya başlanmıştır.”⁷²

⁷² Çağhan Kızıl, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=314>, 2007

Toplumsal farklılıkları, kültürel ve ekonomik bir hiyerarşi içine koyarak homojenleştiren ve kendi halkını yaratan bir ulus-devletin kurulumu, modern burjuvazi egemenliğinin ana karakterini oluşturmuş; bu süreçte yaygınlaştırılan milliyetçilik düşüncesi kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin dengelenmesinde de etkili bir işlev edinmiştir. Dolayısıyla ulus-devlet, ulus ve milliyetçilik kavramları, kapitalist ekonomik sistemin yarattığı kavramlar bütününe ifade etmiştir.

Ulus devlete dayalı siyasi iktidar tarzının yerleştiği dönemle beraber, sanat da önemli bir kamusal alan oluşturarak ulus devletlerin kimlik inşasında etkili bir alan olmuştur. Ulus inşasına ve mutlakıyetçiliğe bağlı siyasetin sanatla ilişkisi 17. yüzyıla, tam gelişimi ise 18. yüzyıl Avrupa'sına dayanmaktadır.

Ulus devletin bünyesinde merkezileşen iletişim araçları, yurttaşlar arasında uzlaşma ve siyasi bütünleşme alanları yaratarak, ihtiyaçların denetlenip aynılanmasına hizmet etmiştir. Ulus devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk kurumlardan biri, Fransız Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur. Akademi bütün sanat dallarında soylu ve ince beğeni ölçütleri oluşturmayı amaçlamıştır. Tarihsel konulu anlatımlarla ele alınan ve önemli birini temsil eden beden üzerinden sanatın en yüce formlarına ulaşılması hedeflenmiştir. Sanat aracılığıyla devletin görkemi ulusa aktarılırken, aynı zamanda amaçlanan, devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yaratmak ve diğer uluslara Fransız sanatının mükemmelliğini kanıtlamaktır. Ancak klasik sanatın beğeni ölçütlerince oluşturulmuş sanatsal formlar, Fransız ulusunun modern ulus modeliyle çelişki oluşturmuştur.⁷³

Fransız Devrimi'nin yarattığı uluslaşma süreciyle beraber heykel sanatına, devrim ilkelerinin sanat yapıtları aracılığıyla halka taşıma sorumluluğu yüklenmiştir. Böylece, heykel sanatı da halkı ortak bir ruh etrafında tutmak amacıyla, toplumsal mesajlarla biçimlendirilmiş, toplumsal dönüşümün kamusal alanlardaki temsilcisi olmuştur.

⁷³ Lev KREFT, **Sanat/ Siyaset**, İletişim Yayınları, Çev.Mustafa Tüzel, Esin Soğancılar, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, Ufuk Kılıç, Emrehan Zeybekoğlu, 20., 23.,25., 26., 29.

Uluslaşma sürecinde, iktidarı temsil görevi üstlenen sanat yapıtlarında; ulusun birliği ve gücü yüceltilmiştir. Anıtsal boyuttaki kaidelerin üzerinde yükselen heykeller, kahramanlık öykülerinin temsili, tarihi olayların sembolü haline gelirken, iktidar algısını vurgulamıştır.

Fransız ulusal marşıyla aynı adı taşıyan, François Rude'un 'The Marseillaise' heykeli, Fransız halkının vatanseverlik duygularını canlı tutmak amacıyla yapılmıştır. Aynı zamanda, özgürlük düşüncesini simgeleyen, Roma savaş tanrıçası ile etrafında toplanan halkın betimlendiği heykel, düşmana karşı oluşturulan ortak mücadelenin ruhunu yansıtmaktadırlar.⁷⁴ (Resim 4.1.1)



Resim 4.1.1., *The Marseillaise: The Departure of the Volunteers in 1792*, François Rude

Napoleon, heykelin bir propaganda aracı olarak etkisinin ve gücünün farkındaydı ve kendi gücünün yaygınlaştırılmasında heykelden çokça yararlandı.

⁷⁴ <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/arctriomphe/arc.html>, 2009

Çoğunlukla evrensel değerlerin taşıyıcısı olma iddiasıyla yapılan Napoleon heykelleri (Resim 4.1.2), klasik dönem anlayışının etkilerini taşır. Roma döneminin büst anlayışına öykünerek gerçekleştirilen portrelerde, mitolojik konulara yapılan göndermeler aracılığı ile kahramanlık ve tanrısallık etkileri yaratılmak istenmiştir.



Resim 4.1.2, *Napoleon as Mars the Peacemaker*, Antonio Canova, 1803-09

Çoğunlukla halka açık alanlarda ve kamusal binaların birer parçası şeklinde konumlandırılan heykellerden beklenen; iktidarın temsiliyetini ve gücünü kitleler üzerinde yaygınlaştırmaktır.

Anıt heykeller, aynı zamanda saygın bir kişinin, tarihsel bir dönemin ya da olayın anısını canlı tutmak ve gelecek kuşaklara geçmişlerini hatırlatmak amacıyla da kullanılmıştır. (Resim 4.1.3)



Resim 4.1.3, *Charles James Fox*, Richard Westmacott, 1816

20. yüzyılda totaliter ideolojilerin vazgeçilmez araçlardan biri olan sanat, ulusallık ülküsü çerçevesinde halkın eğitiminde olduğu kadar, kitleleri etkileme ve iktidarın düşünce yapısına benzer düşünce kalıpları oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Dönemin faşist ve diktatöryel iktidarlarının, kendilerini kitlelere kabul ettirme araçlarından biri olarak kullanılan anıtsal yapılar, taşıdıkları anlamlarla, içinde oluştukları toplumun kodlarını da barındırmışlardır.

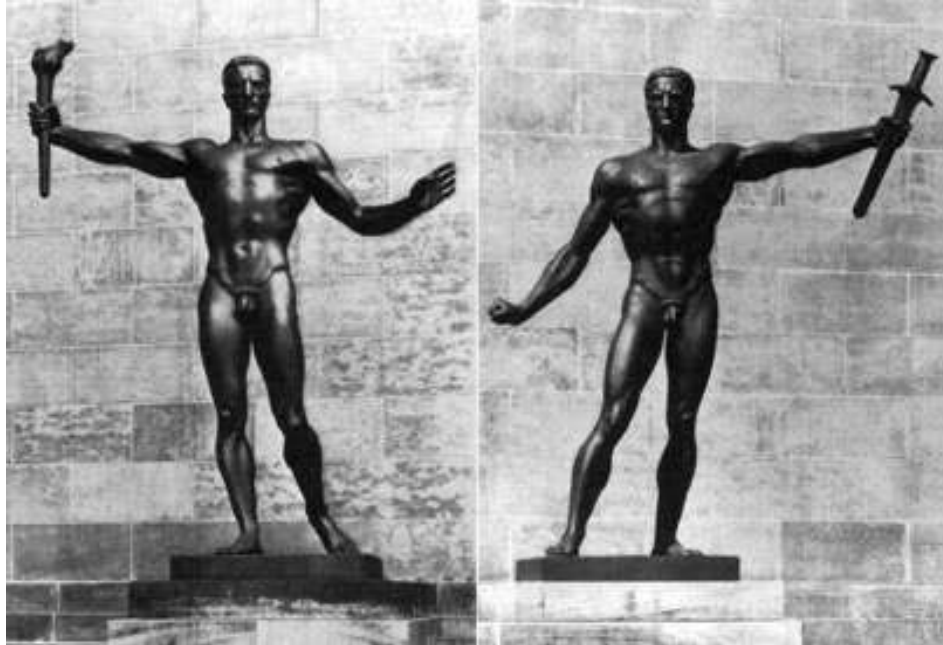
Dönemin anıt heykelleri, içinde bulunulan toplumun sosyal, kültürel, politik göstergeleri olarak çoğunlukla istenilen fikirlerin aktarılmasında birer iletim aracı olarak varlık göstermişlerdir. Böylece, heykel, egemen ideolojinin denetim ve yönlendirmesiyle etkili bir propaganda silahı haline dönüştürülmüştür.

Totaliter rejimler döneminde, ulusun birliği ve bütünlüğünü pekiştirecek her türlü sistemli eylem ve değer oluşumuna gidilmiştir. Özellikle anıt mimarisi (Resim 4.1.4), kitleler üzerinde egemenlik oluşturma ve egemen gücün otoritesinin en açık ifadesi olmuştur. Bununla beraber, meydanlardaki heykeller aracılığıyla, savaşlar

yüceltilirken; militarizmin değerleri, milliyetçilik düşünceleriyle kaynaşarak, halka aktarılmıştır. (Resim 4.1.5), (Resim 4.1.6)



Resim 4.1.4, Berlin merkezi için bir tasarım modeli, Albert Speer



Resim 4.1.5, *Parti ve Ordu*, Arnold Breker, 1938



Resim 4.1.6, Kiev ulusal savaş anıtı, Ukraine

“Anıtsal bir üslup olan neo-klasizm, faşist sanat dışında 1920 ve 1930’lar Avrupa ve ABD’de ve ayrıca Stalin tarafından yaygın şekilde kullanılmıştır. Bu üslup hem faşizm hem de Stalinizm için bu tarz kültürel muhafazakârlığı modern çerçevede ifade etmenin etkili bir yolu olmuştur. Bunlara ek olarak kendilerini Avrupa’nın yeni imparatorları görünümü vermek isteyen Hitler ve Mussolini neo-klasizmin Roma İmparatorluğu’na ait izlerinden de yararlanmışlardır.”⁷⁵ Liderlik ve tanrısallık imgelerinin heykeller aracılığıyla aktarıldığı Roma İmparatorluğu dönemindeki anlayış, 20.yy.’da da faşist liderlerin ülkülerine kaynaklık etmiştir.

Geniş halk kitleleri üzerindeki otoritesini kabul ettirmek amacıyla; sanatta, geçmiş kültürlerin en görkemli biçimlerinden yararlanan Hitler, bir yandan halkın ulusal düzeyde amaçlanan formasyonunu gerçekleştirirken; diğer yandan, başka ulusların gözünde, savunulan rejimin özenilecek bir görüntüsünü yaratmak istemiştir. (Resim 4.1.7)

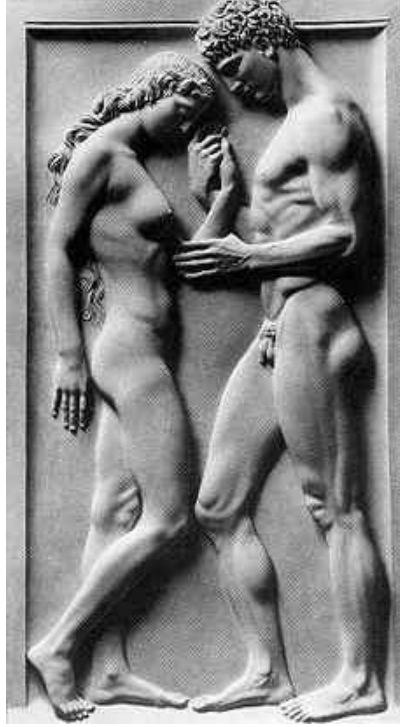
⁷⁵ Bkz. (2), CLARK, 79.



Resim 4.1.7, *Comradeship*, Josef Thorak

Nazi ideolojisi çerçevesinde, propaganda sembolleriyle donatılan heykellerde üstün fiziksel güzellik (Resim 4.1.8); aynı zamanda, Alman ırkının üstün ırksal özelliklerinin de ifadesi olmuştur. Böylece antik kültürün ideal ölçüleri ile biçimlenen güzel bedenler, Alman ari ırkının doğal yüceliğinin göstergeleri olmuşturlardır. (Resim 4.1.9)

Alman toplumunda kadın ve erkeğe biçilen roller, devletin organik bütünlük kavramı çerçevesinde biçimlenmiştir. Antik Yunan'daki ideal insan ölçülerinde betimlenen heykeller, Nazi ideolojisinin göstergelerini, bedenler aracılığıyla yansıtmıştır. Atletik, dinamik, sağlıklı erkek bedenleri, gerektiğinde vatanını savunabilecek güçte, güçlü bedenler olurken; kadın bedeninden beklenen, ari ırkın devamı için sağlıklı ve güzel çocuklar doğurabilecek mükemmellikte güzel olmasıdır. Bununla birlikte, ideal ölçülerin dışındaki betimlemeler çirkin ve hastalıklı nitelendirilerek, imha edilmiştir.



Resim 4.1.8, *Sen ve Ben*, Arno Breker, 1944



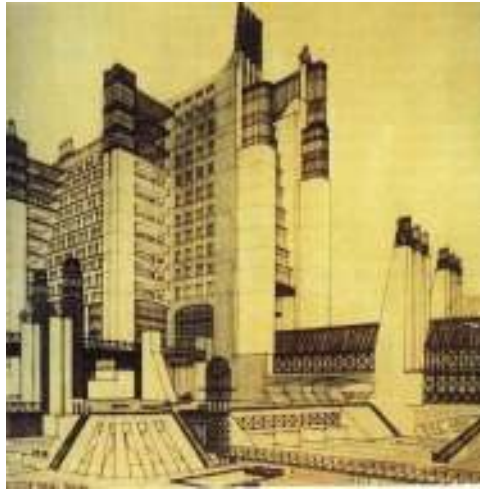
Resim 4.1.9, *Çift*, Josef Thorak

Mussolini yönetimindeki İtalya’da, propagandanın ve sansürün yaygın olarak kullanılmasına rağmen; Nazi dönemiyle kıyaslandığında, kültür politikalarındaki tekdüzelik burada görülmemiş, sanatçılar sanatsal eserlerin biçimsel ifadelerinde nispeten özgürlüklerini yaşayabilmişlerdir. (Resim 4.1.10)



Resim 4.1.10, *Unique Forms of Continuity in Space*, Umberto Boccioni, (1913)

Modern dünyadaki gücünün artmasıyla kutsallaşan makine, yeni yüzyılda savaşlar için gerekli her türlü mühimmat sağlaması açısından önem taşımıştır. Bu dönemin sanatçısı, endüstrinin getirdiği hızı yüceltmış, klasik ve yerleşmiş olana saldırarak, tepkisini ortaya koymuştur. Ancak modernitenin değerlerini, geçmiş dönemlerin anıtsal mimarisiyle biçimlendirmiştir. (Resim 4.1.11) Militarizmi, yurtseverliği, savaşı ve şiddeti kutsayan anlayış etrafında toplanan sanatçıların başlattığı Fütürizm, faşizmin değerlerini sahiplenmesiyle, sonraları faşizmle birlikte anılmaya başlanmış; faşizmin propaganda aracına dönüştürülmüştür.



Resim 4.1.11, Fütürist mimari tasarım örneği, Antonio Sant'elia, 1888-1916

Bununla birlikte, her dönemin vazgeçilmezi olan lider heykelleri, iktidarın etkili propaganda araçları ve gücünün en açık temsili olmuşlardır.

Renato Bertelli'nin (1900–1974) 'Mussolini'nin Kesintisiz Profili' (Resim 4.1.12.) adlı büst çalışmasında, Mussolini'nin yüzü bir logo gibi 360 derece döndürülerek, liderin görüşlerinin ve hükümetinin gücünün, sabit bir merkezden her yöne dağılışı ifade etmektedir.⁷⁶

⁷⁶ A. g. k., 81.



Resim 4.1.12, *Mussolini'nin Kesintisiz Profili*, Renato Berteli, 1933

1917'de, Rusya'da gerçekleşen devrimle beraber Lenin, Marx'ın öğretisini, ülkesinin koşullarına uyarlamış; halkının kültürel seviyesini yükselterek her bakımdan gelişmiş ve özenilecek bir Sovyet insan profili yaratmaya çalışmıştır. Toplumsal bilincin oluşmasında, sanat önemli bir yer oluşturmuş; anlatımlarda toplumsal gerçeklik temel alınmıştır. (Resim 4.1.13)



Resim 4.1.13, *Yapı ve endüstri heykeli*, Zaliasis Tiltas

Devrim değerlerinin biçimlendirdiği sanat; halk kültürüyle özdeşleştirilmiş, halkın gelişimi yönünde bir eğitim ve propaganda aracı olarak ele alınmıştır. Heykel çalışmaları, geniş halk kitlelerinin kolayca anlayacağı göstergelerle donatılmıştır. Böylece heykel, politik olduğu kadar sosyal bir işlev de edinmiştir. (Resim 4.1.14), (Resim 4.1.15)



Resim 4.1.14, *İşçiler*, İliya İliyev, 1922



Resim 4.1.15, *Kooperatif işçisi*, Stella Rainova, 1919

Lenin, 1918 yılında ‘Çarlar ve Uşakları Adına İnşa Edilmiş Anıtların Kaldırılması ve Rus Sosyalist Devrimi Anıt Projesinin Üretimi’ başlığıyla muazzam bir propaganda faaliyetini başlatmıştı. İşsizleri, Çarlık heykellerini yıkmak ve onların yerine; Marx, Engels, Robespierre ve Spartacus gibi tarihsel devrimci kişiliklerin yanı sıra; Tolstoy, Dostoyevski, Rublev, Chopin ve Byron gibi geçmişin aydın ve seçkin kişilerin anıtlarını dikmekle görevlendirmiştir. Büst şeklinde veya gerçek boyutlarda ahşap, alçı, gibi geçici malzemelerle hızlı bir şekilde üretimi gerçekleşen heykellerin resmi açılışı, birçok kasaba meydanı ve caddede yapılmıştır. Bu çalışmayla Lenin, halkın bilgi ve beğenisini geliştirmeyi amaçlamıştır.⁷⁷



Resim 4.1.16, *Fabiika İşçisi*, Vera Mukhina, 1937

Halkın formasyonunda kullanılan betimlemelerden; mutlu ve özverili aileler, işçiler, öğrenciler; sağlıklı ve güçlü bedenleriyle sporcular; Nazi sanatında olduğu gibi, Sovyet sanatının sanatsal eserlerinin çoğunda görülen anlatımlardır. (Resim 4.1.16)

Lenin döneminde, sanatçıların görece özgürlüğü ve heykellerin mütevazı büyüklükleri; Stalinist dönemin heybetli anıtsallığa bürünmüştür. (Resim 4.1.17)

⁷⁷ Bkz. (2), CLARK, 107.



Resim 4.1.17, *Mother Russia is Calling You*

Totaliter yönetimlerin vazgeçilmez olan politik lider anıtları vatandaşlarına tepeden bakarak devletin gücünün ve denetiminin her yerde olduğunu hatırlatan yapılar olmuştur. (Resim 4.1.18) Dolayısıyla, bu gücün toplumsal açıdan bir etki yaratması için sürekli benzer anlatımlarla desteklenerek, gündelik hayat içersinde sunulması gerekmiştir.



Resim 4.1.18, Joseph Stalin anısına anıtsal heykel, Prague

Bulgaristan’ın ilk başkentinin yakınlara inşa edilen ‘Bulgar Devletinin Kurucuları Anıtı’, Bulgar devletinin 1300’üncü kuruluş yıldönümü nedeniyle tasarlanmıştır. Anıt, VII.- X.yy Bulgar tarihine dair önemli tarihsel anlarına dair; ilk Bulgar devletinin Kuruluş, Yükseliş ve Altın Çağını anlatmaktadır.⁷⁸ Mozaik ve granit kullanılarak devasa boyutlarda tasarlanan anıt kompleksi, iktidarın gücünü ve ihtişamını ezici boyutlarda izleyicilere sunmuştur. Ayrıca devletin otorite ve dokunulmazlığı, tasvirlerde kullanılan anlatımın katılığı ve ürkütücülüğü üzerinden, heykel aracılığıyla aktarılmıştır. (Resim 4.1.19)



Resim4.1.19.a, *1300 Yıl Bulgar Devleti*, anıt kompleksi, 1981

Resim4.1.19.b, (detay)

Seçtiği konularla halkın sanat anlayışını geliştirmeyi amaçlayarak sosyal gerçekçilik anlayışı; yalın anlatımından dolayı, kışkırtıcı propaganda için en elverişli tarzı oluşturmuştur. Bu tür bir sanatla da kitleler eğitilirken, aynı zamanda da siyasal bilince kavuşturulabilirdi.⁷⁹ (Resim 4.1.20)

⁷⁸ Kamuran AK- Canan GÜREL, “Bir Şehir, Bir Anıt: Şumnu-Bulgar Devltinin Kurucuları Anıtı”, 301.

⁷⁹ John BERGER, *Sanat ve Devrim*, 44.

Totaliter rejimler döneminde, birbirine benzer üsluplarda üretilen heykel çalışmaları, egemen yönetimin ideolojisi çerçevesinde biçimlenmiştir. Bununla birlikte, bu dönemlerdeki plastik sanatlarda görülen özgünlükten yoksun içeriklerin yanı sıra, bu eserlerin tümüyle estetik açıdan değersiz oldukları anlamına gelmemektedir.



Resim 4.1.20, Varşova Bilim ve Kültür Sarayı Çevresindeki Toplumsal Gerçekçi alegoriler

20. yy'da sanat, iktidar hedefi güdenler tarafından kendi emelleri uğruna sürekli kullanılırken bir yandan da muhalif ve isyankâr yönüyle denetim altında tutulması gereken bir alan olmuştur.

Egemenliğin tehlikeye düştüğü durumlarda ya da toplumsal açıdan kritik anlarda yönetimin en etkili savunma mekanizmalarından biri, sanat üzerinden uygulanan ve bir propaganda olgusu olarak işlev gören sansürler olmuştur. Böylece, egemen yapının düşüncesi doğrultusunda istenilen manipülasyonlar yaratılarak, egemen ideolojinin etki alanı genişletilmeye çalışılmıştır.

Lenin döneminde, halka komünizmi anlatmak, idealize edilen yaşam tarzına özendirmek amacıyla kullanılan heykeller; Stalin döneminde sıkı denetim ve disiplin altına alınmıştır.

Lenin'in ölümünden sonra başa geçen Stalin, Sovyet halkına, komünist ideolojinin en diktatöryal biçimini yaşatmış; devletin resmi estetik anlayışını, toplumsal gerçekçilik olarak belirleyerek, bu anlayışa uymayan tüm modern sanat çalışmalarını yasaklamıştır.

Türkiye'de de Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın ardından yapılan heykellerde önderler ve zaferleri anlatılırken geniş kitleler üzerinde ulusal duyguların güçlendirilmesi amaç edinilmiştir. Roma döneminin heykel anlayışına ait motifler içeren ve düzenlenmiş geniş meydanlarda boy gösteren görkemli atlı komutan tasvirleri ve ulusal kahramanlık öyküleri, Cumhuriyet'in kuruluşunu takip eden yıllarda, oldukça sık kullanılmıştır.

Ankara'daki Ulus Heykeli'nde, ulusal kurtuluş mücadelesinin lideri Atatürk, atıyla beraber, ihtişamlı bir kaide üzerinde betimlenmiştir. (Resim 4.1.21) Anıtta, önde kahraman iki Mehmetçik, arkada ise mermi taşıyan özverili Türk kadını tasvir edilerek, ulusal kurtuluş mücadelesindeki birlik ve beraberlik ruhu vurgulanmak istenmiştir. "Bu anıtlarla birlikte, bir ulus yaratma özleminin içinde toplumsal katmanların temsili açısından bir gelenek oluşmaya başlar. Anıtları çevreleyen detaylarda kırsal alanların emekçi kadınları kurtuluş savaşına mermi taşıyarak katılır. Kadınlar savaşlarda gerekirse çocuğunu açıkta bırakarak cephaneleri korur. Genç ve sportmen vücutlu kızlar ve erkekler ülkenin geleceğidir. Cumhuriyetin oluşturacağı yeni insan tipi her türlü akıl dışı etkiden sıyrılmış bilimin ve aklın yolunda aydınlık yarınlara elindeki meşaleyle yürüyendir."⁸⁰

⁸⁰ Fatma Akyürek, 'Heykellerle Cumhuriyet Tarihimiz' , 17.



Resim 4.1.21.a, Ulus Atatürk Anıtı



Resim. 4.1.21.b. (detay)

Ülkemizde kamusal alanda yer alan heykeller açısından ilk ve en önemli etkinlik 1973 yılında, Cumhuriyet'in 50. yılı kutlamaları çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Etkinliğin önemli olmasının nedeni sanatçının konu, malzeme, boyut ve biçim açısından tümüyle özgür bırakılmasıdır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve İstanbul Belediyesi'nin ortak girişimiyle, İstanbul'da açık alanlara yerleştirilmek üzere tasarlanan heykellerden biri, Gürdal Duyar'ın 'Güzel İstanbul' adlı çalışmasıdır. Ancak, nü heykel müstehcen bulunarak, 1974 yılında İçişleri Bakanlığı'nca 'Türk anasını hayâsızca teşhir ettiği' gerekçesiyle Karaköy'deki yerinden sökülerek, belediyenin şantiyesine atılmasının ardından, Bülent Ecevit'in müdahalesi neticesinde, Yıldız Parkı'na alınmıştır. Bu örnek, dönemin hakim siyasi yaklaşımının sanat üzerindeki denetimini ortaya koymakla beraber kadın bedenine yaklaşımını da açıkça ifade etmiştir. Kadın bedeninin en doğal haliyle betimleyen heykel üzerinden; bir tarafta, muhafazakâr düşüncenin uzantısı olarak ortaya çıkan figür yasakçılığının elli yıl sonra bile devam etmekte olduğu gözlemlenirken; diğer tarafta, yasakçı zihniyet karşısında, özgür sanatın savunucuları tarafından siyasi bir rekabet alanına nasıl dönüştüğü gözlemlenmiştir. Kadın bedeni ahlakçı bir düzeyde tutularak; sanat ve sanatçıyı kuşatan kurallar, tabular günümüzde de varlığını sürdürmektedir.⁸¹

⁸¹ Ahu Antmen , <http://www.e-sosder.com/dergi/30366-375.pdf>- **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi-** Güz-2009 C.8 S.30 (366-375)

Anıtlar ile ilgili özel dönemler arasında, askeri darbelerin ardından yaşanan sıkıyönetim süreçleri önemli bir yer teşkil eder. Özellikle 12 Eylül 1980 darbesinin ardından anıtsal boyutlarda tasvir edilen Atatürk heykelleri çoğalmıştır. Bu döneme ait anıtların pek çoğu da uzmanlarına danışmaksızın, toplumun demokratik denetimlerine kapalı proje süreçleri arkasından gerçekleştirilmiştir.⁸² “Cunta yönetimi, en iyi Atatürkçülüğün her yere Atatürk anıtı dikmek olduğunu topluma kısa bir sürede gösterir. Hızla birkaç figürden yüzlerce çoğaltılır ve kaidelerinde Atatürk’ün özellikle iki vecizesi kullanılır. Cuntacılar, “Ne mutlu Türküm diyene” ve “Yurtta sulh cihanda sulh” sözleriyle kendi mevcudiyetlerine de bir meşruiyet kazandırırılar... Bununla birlikte, Türkiye’de sürekliliği olan bir Atatürk anıtı ihtiyacı doğuran 12 Eylül’ün yeniden ürettiği bürokrasi zihniyeti her yere aynı anıtlardan koyarak toplumun estetik muhayyilesi üzerinde de bir tür tahakküm uygular.”⁸³

İktidarın gücünü sergileme mekanları haline dönüşen meydanlar, siyasi rant elde etmenin de vazgeçilmez alanları haline getirilmiştir. Günümüzde, estetik değeri sorgulanmadan kamusal kurum çevrelerinin ve meydanların vazgeçilmez unsurları haline getirilen Atatürk heykelleri, ulusal mesajlarından sıyrılarak, salt Atatürk imgesi üzerinden, devleti temsi eden seri üretim nesnelere dönüştürülmüş durumdadırlar.

4.2. Heykel Sanatı ve Eleştirel Yaklaşımlar

Endüstri devriminin ortaya çıkarttığı ve 20. yüzyılın başında baş gösteren ekonomik, teknolojik, siyasal gelişmeler, kültürel hayata da yansıyan yeni açılımlar getirmiştir.

“Akademik, kurumsallaşmış ve tanrı ile ilintili doğalcılığa karşı, modern sanat uzun yıllar absürd, saçma olarak değerlendirilip dışlanmış. Özellikle de Roma ve Barok biçimine karşı, yeniyi önermek, tavır alabilmek neredeyse olanaksızdı. Ancak

⁸² Bkz. (80) , AKYÜREK, 16.

⁸³ <http://www.turkishjournal.com/i.php?newsid=7838>

20.yy'ın başlarındaki sosyal düşünsel değişimler, Dünya Savaşları'nın yol açtığı büyük dengesizlikler, umutsuzluk ve hiçlik duygusu, modern sanatları, Avrupa'nın farklı yerlerinde hızla ortaya çıkartmıştır.”⁸⁴ Bir yandan, çağın çıkmazları sanatsal üretimlerine yansırken; diğer yandan egemen ideolojilerin şekillendirdiği estetikten ve sanat üzerindeki tahakkümden kurtulma çabaları, dönemin sanatsal çalışmalarının özünü oluşturmuştur.

Dönemin hâkim olan sanat anlayışını yıkarak, sanatta yeni bir devrin başlatıcısı olan Rodin; akademik, kurumsallaşmış sanatı geleneklerinden kopartarak heykel alanında yeni bir dönemin öncüsü olmuştur. Tarihlerindeki önemli bir olayı ölümsüzleştirme fikriyle, 1884 yılında Calais Belediyesi tarafından Rodin'e siparişi verilen anıttaki (Resim 4.2.1) figürlerin ifadeleri, alışılmış anıt tarzından uzak kompozisyonları ve istenilen değerlerde 'kahramanca' olmayan duruşları, eleştirilmelerine neden olsa da yeni bir anlayışın başlatıcısı olmuşlardır.⁸⁵ Kusursuz anatomiyle yapılmış heykellerin yerine, tamamlanmamış formları kullanarak; idealleştirilmiş, yüceltilmiş anlatımların yerine de gündelik olanın güzelliğini ortaya çıkartan Rodin, o döneme kadar kabul görmüş tüm kuralları yıkmıştır. (Resim 4.2.2) Böylece heykel, iktidarın sembolü anıtsallığından ve kaidesinin sınırladığı anlamlardan kurtulup, kendine özgür bir alan yaratmıştır.



Resim 4.2.1, *Calais Burjuvaları*, Rodin, 1885

⁸⁴ Bkz. (8), ŞİMŞEK, 154.

⁸⁵ <http://muze.sabanciuniv.edu/content/default.php?lngContentID=1007>



Resim 4.2.2, *Striding Man*, Auguste Rodin, 1877–1900

Rodin, bitmemiş heykelin etkisini bitmişine yeğleyerek ve bazı eserlerini bu şekilde bırakmayı tercih ederek kendisinden sonraki döneme damgasını vuracak ‘bitmemişlik’ estetiğinin öncüsü olmuştur. Ayrıca ilk etapta birbirinden bağımsız olarak çalıştığı, sonradan bir araya getirip heykel grupları oluşturarak ortaya koyduğu; orijinal adı ‘assamblage’ (Resim 4.2.3) olan, pop-art’ta da temel prensip halini almış ‘toplama, ekleme, harmanlama’ tekniğinin ilk uygulayıcısı olmuştur.⁸⁶



Resim 4.2.3, *Zamanın ruhunu anlatan mekanik baş*, Raoul Hausmann, 1919

⁸⁶ <http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=misafir&baslik=14>

20.Yüzyılla beraber, yüzyıllar süren mücadelenin sonunda doruk noktasına ulaşan Avrupa, bilim ve teknoloji açısından geniş olanaklar elde etmekle beraber; kapitalist ideolojinin uzantısı olan Dünya Savaşları'nın acımasızlığı ve şiddeti ile karşı karşıya kalan insanlık, büyük bir umutsuzluğa ve sefaletle sürüklemiştir. Yaşadığı çağın bunalımları karşısında kendini sorumlu hisseden sanatçı, sermayenin alışılmış estetik değerlerini reddederek, dönemin egemen ideolojisinin tahakkümünden kurtulma savaşımı vermiştir.

Savaş sürecinin yarattığı bir grup olan Dadacılar, yaşamla sanat arasındaki sınırları yıkma düşüncesiyle hareket etmişler; bu süreçte insanlığın çöküşüne neden olan burjuva kültürünü ve sanatını alaya alan çalışmalar ortaya koymuşlardır. (Resim 4.2.4)



Resim 4.2.4, Çeşme, Marcel Duchamp, 1917

Sanatsal üretimlerde, farklı medyaların bir arada kullanılmasıyla oluşturulan yeni üretimler, görsel iletişimin de göstergelerini farklılaştırmıştır. Man Ray'ın (Resim 4.2.5) 'hediye' adını verdiği, ev içi kullanılan, sıradan bir ütüye çiviler ekleyerek oluşturduğu yapıtı; tehdit edici bir unsur yaratmasının yanında, aynı zamanda hediye olarak sunulması, dönemin çelişkilerini ortaya koymaktadır.



Resim 4.2.5, *Cadeau(gift)*, Man Ray, 1921, civi ve demir

Sanayi ve endüstri devrimlerinin sonucunda oluşan yeni üretim- tüketim ilişkileri; toplumsal yaşamdaki sınıfsal çelişkilerin boyutunu da derinleştirmiştir. Konstrüktivistler, sınıfsız bir toplum düşüncesinin uzantısı olan 1917 Ekim Devrimi’ni, insanlık adına bir kurtuluş olarak görmüş; toplumsal yaşamın, bu amaç etrafında örgütlenmesinde aktif rol onamışlardır. İnsanlığa daha yararlı bir toplumun inşasında; sanatla teknolojiyi birleştiren anlayışın savunucuları olan konstrüktivistler, yeni insanın inşasında; sanatın toplumu bilinçlendirirken yeni algı ve görme biçimleri oluşturarak işlevsel bir amaç taşıması gerektiğine inanmışlardır. Bununla birlikte, sanatı, burjuvazinin estetik değerlerinden uzaklaştırarak, toplum için yararlı olabilecek her türlü üretimin uygulayıcısı olmuşlardır. Onlar için dünyayı anlamak yetmiyordu, onu değiştirmek de gerekirdi.

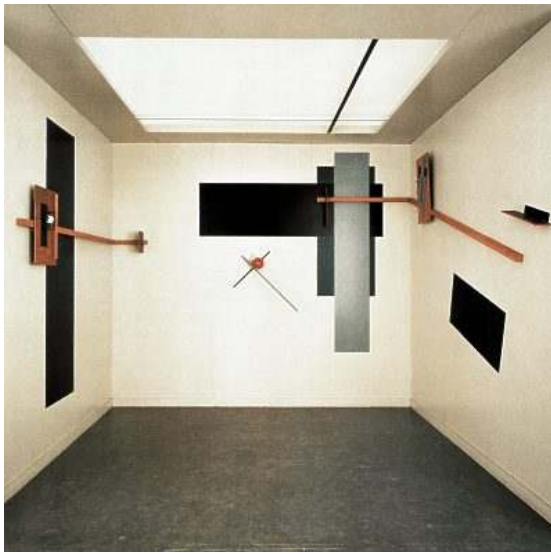
1920 yılında, Konstrüktivizmin öncülerinden Tatlin’den Petrograd'daki Neva nehri üzerine, III. Enternasyonal adına yapılması istenen anıt, işlevsel bir amaca hizmet ederken aynı zamanda uluslar arası sosyalizmin simgesi haline getirilmesi amaçlanmıştır. (Resim 4.2.6) Yapılacak olan 400m’lik anıtın, kapitalizmin simgesine dönüşen, eğlence ve reklam sektörüyle bütünleşen 300m’lik Eiffel Kulesi’ne bir yanıt yaratacak şekilde olması düşünülmüştür.⁸⁷

⁸⁷ Mehmet YILMAZ, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 89.



Resim 4.2.6, III. Enternasyonel Anıtı Modeli, Tatlin

Sanatını sınıfsız bir topluma adayan sanatçılardan biri de El Lissitzky'dir. 1932'de bir yazısında sanatının işlevini şöyle tanımlamaktadır: “ Her yapıtım, dikkati üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratmak gibi çok daha büyük bir amaç uğruna bizi harekete geçirmeye çağırıydı.”⁸⁸ (Resim 4.2.7)



Resim 4.2.7, El Lissitzky, kopozisyon

⁸⁸ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, 112.

1. Dünya Savaşı'nın sonunda; makinenin devinimine olan hayranlık; yerini, makinenin sebep olduğu vahşetle yüzleşmeye bırakmıştır. Savaşın yarattığı ekonomik ve insani kayıplar, dönemin sanatçıları, yaşamın anlamını kendi içlerinde ve görünenin ötesindeki bir bilinçaltında aramaya yöneltmiştir. (Resim 4.2.8)



Resim 4.2.8, *Lamentation*, Kathe Kollwitz, 1938, Museum Berlin

Her türlü yerleşik otoritenin oluşturduğu nesnel gerçekçiliğin acımasızlığı ile yüzleşen Dışavurumcular, çözümü, kendi iç gerçekliklerini ortaya koymada buldular. Makine çağının ve savaşın ele geçirdiği ruhlarını özgürleştirme savaşını, eski değerlere yönelerek, ilkel sanatın anlatımlarından yararlanarak gerçekleştirdiler. Bununla birlikte idealize edilmiş biçimsel anlatımların yerine, çarpıtılmış formların kullanılması, aynı zamanda bireyin dönemine dair birer yüzleşme çağrısıdır. (Resim 4.2.9), (Resim 4.2.10)



Resim 4.2.9, *Oviri (The Savage Women)*, Paul Gauguin, 1891-93



Resim 4.2.10, *Woman Dancing*, Ernst Ludwig Kirchner, 1908-12

Dönemin sanatçıları, her ne kadar politik mesajlar vermek üzere eserlerini üretmiş olmasalar da yaşadıkları dönemin tanıkları olarak, yaşadıkları çağa duyarsız kalamamışlar ve dönemin egemen ideolojilerinin tahakkümünü eleştiren işler üretmişlerdir. Böylece, kendi döneminin gerçekliğini yansıtan sanatsal eserlerin barındırdığı imgeler, egemen ideolojinin tahakkümünü kırmaya yönelik göstergeler olmuşlardır.

1960'larla beraber değişen toplumsal süreç; tek sesli egemen ideolojilerin yerine, dünyadaki farklılıkların görünür kılınmak istendiği, özgürlük haklarının savunulduğu öncü hareketleri ortaya çıkartmıştır. Sosyal adaletsizlikler, çevre sorunları, şiddet, işsizlik, ekonomik ve politik bunalımların yarattığı protesto hareketleri, sanatla kaynaşmış; sanatsal üretimlerde; öz ve biçim bakımından yeni açılımlar yaratılmıştır.

Vietnam Savaşı'nın yarattığı bunalımlar, protest sanatçıları ortak çalışmalarda buluşturmuştur. Heykeltıraş Mark di Suvero tarafından 1966 yılında Los Angeles çevresindeki bir alana tasarlanan, 18,3m yüksekliğindeki *Barış Kulesi*, dünyanın pek çok yerindeki sanatçılar tarafından gönderilen ve kendilerinin savaşa karşı olduklarını anlatan, kelime ve resimlerin yer aldığı 400 küçük tahta parçasıyla birlikte sergilenmiştir.⁸⁹ Heykel, yeni süreçle birlikte, seyirlik bir nesneden öte; düşündüren, sorgulayan, eyleme davet eden bir bilgi ve iletişim nesnesi haline gelmiştir.

Kavramsal sanatın temsilcilerinden İtalyan heykeltıraş Giuseppe Penone, sanatsal üretimlerinde, özellikle Amerikan tüketim ve endüstri toplumunun değerlerine karşıt bir güç oluşturma çabasında olmuştur. Sanatçı, 1978 yılında kil küpleri kullanarak, *Nefes* adında bir çalışma gerçekleştirmiştir. Geniş karınlı, insan büyüklüğünde pismiş topraktan küplerle oluşturduğu çalışmasında; küplerin izleyene, sanki tüm evrenin soluğunu içlerinde tutuyormuşçasına bir etki uyandırmasını amaçlıyordu. Penone, her nefes alış verişimizde birer heykel oluşturduğumuzu; her nefesin oluşturduğu hava kütesinin, evrendeki başka bir hava kütesiyle buluşup çarpışması neticesinde yeni bir durum oluşturduğu için de yeni bir heykel yaratmış olduğumuzu savunur. Aynı zamanda soluğumuzla ve dolayısıyla varlığımızla ilgili bir farkındalık yaratmak olarak okunabilir sanatçının bu yapıtı.⁹⁰

20.yy'ın başlarında, Duchamp'ın hazır nesnesiyle sanat algısını değişime uğratan düşünce, 1960-1970'li yıllarda birçok yeni oluşuma kaynaklık etmiştir. Bu

⁸⁹ Bkz. (2), CLARK, 169.

⁹⁰ <http://www.delinetciler.net/forum/sanat-akimlari-ve-turleri/63632-yoksul-sanat-arte-povera.html>

dönemin avangard eğilimleri arasında; feminist sanatçılar, Fluxus, stüsyonist eylemciler gösterilebilir. Bu dönemde, özellikle kurumsal bilginin, mikro politikanın, cinsiyet, cinsellik, öz kimlik gibi kavramların sorgulanması, burjuva seçkin biçimciliğine karşı çıkışların performans ve vücut sanatına yansıdığı çalışmalarla ortaya konmuştur.

Performans sanatı içerisinde yer alan ama çoğunlukla anlık ve planlanmamış oluşlarıyla ondan farklılaşan Happeningler (Oluşumlar), doğrudan bilinçlere hitap etmeyi amaçlayan anlatım biçimleri olmuştur. Çalışmaları, kapitalist sistemin meta haline getirdiği alınıp satılabilen, çoğaltılabilen sanat nesnesine bir tepki olarak, anında gerçekleşen ve tekrarı hiçbir zaman aynı olamayacak eylemlere dayanmaktadır.

1969 yılında Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu (The Guerilla Art Action Group)'nun gerçekleştirdiği eylemde; avangard sanat destekçisi gibi gözüken ancak kanlı parayla finanse edilen ve 1929 yılında kurulan New York Modern Sanat Müzesi'nin (MSM) gerçek yüzünün görünür kılınması amacıyla bir broşür hazırlanmıştır. "David Rockefeller'in (MSM Mütevelli Heyeti Başkanı) hissesinin bulunduğu Kaliforniya Standart Petrol Şirketi, fabrikalarından birini Birleşik Teknoloji Merkezi (UTC) napalm üretimi için kiralamıştır. Broşürde ayrıca Rockefeller kardeşlerin yüzde yirmi hissesine sahip olduğu McDonnell Uçak Şirketi'nin 'kimyasal ve biyolojik savaş araştırmalarına yoğun olarak karıştığı' da ileri sürülmüştür. Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu bu bilgileri vurgulamak amacıyla müzede 'yerde ölü gibi yattıkları' performanslardan birini sergilemiştir. Birdenbire ortaya çıkarak giriş zeminine yüzlerce broşür yaymışlar ve daha sonra çılgınlık atarak 'tecavüz' diye bağırıp birbirleriyle boğuşarak giysilerini parçalamışlar ve çantalara gizledikleri hayvan kanı torbalarını çıkartıp patlatarak etrafa yaymışlardır."⁹¹

⁹¹ Bkz. (2), CLARK, 171.



Resim 4.2.11, Gorilla Kızlar, Venice Bianeli’nde, 2005

Bir grup feminist sanatçının oluşturduğu Gorilla Kızlar adındaki topluluk, kadınların toplum tarafından ve sanatsal üretimleriyle ikincil konumuna itilmesine tepkilerini, gerçekleştirdikleri birçok gösteride ortaya koymuşlardır. Gerçek isimlerini gizleyerek, eylemlerinde ölmüş kadın sanatçıların adlarını kullanan Gorilla Kızlar, isimleriyle özdeşleşen, aynı zamandan sembollerine haline getirdikleri goril maskesini, kimliklerinin gizli tutulması amacıyla kullanmışlardır. (Resim 4.2.11) 1985 yılında, New York Modern Sanatlar Müzesi’nin ‘Uluslararası Resim ve Heykel Sergisi’nde yer alan 169 sanatçıdan sadece 13’ünün kadın olması, Gorilla Kızların protestosuna neden olmuştur. Ingres’in ünlü ‘Odalık’ resmindeki çıplak kadın figürünün başına, goril kafasını yerleştirerek ve eline yelpaze tutturarak düzenledikleri afişi, ‘*Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?*’ başlığıyla kullanmışlar (Resim 4.2.12) ve New York sokaklarına asarak protestolarını gerçekleştirmişlerdir.⁹²



Resim 4.2.12, “Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için çıplak olmaları mı gerekiyor?”, Gorilla Kızlar, 1985

⁹² Bkz. (70), KORKMAZ

Ses, resim, müzik, tiyatro, dans, şiir, fotoğraf gibi farklı alanları kaynaştırarak çalışmalar üreten Fluxus grubu, sanatın herkes tarafından kavranabilir olması yönünde çalışmalar yürütmüştür. (Resim 4.2.13)



Resim 4.2.13, *Piano İntegral*, Nam June Paik, 1958-1963

Yaşamla sanat arasındaki ayrışmaların oradan kaldırılmasını gerektiğini savunan Beuys, her insanın bir sanatçı; her düşüncenin de bir plastik değer taşıdığını, sosyal heykel kavramını ortaya atarak desteklemiştir.

Kaide üzerine konularak, müzelerdeki seyirlik nesnelere indirgenen heykellerin yerine; izleyicilerin de katılımcısı olduğu, kimi zaman yapıtın bir parçasını oluşturduğu heykel anlatımları gelerek, heykel dilinde yeni açılımlar yaratılmıştır.

Kamusal alanlardaki, iktidar merkezli göstergelerle donatılan anıtsal heykellerin alanları, birey ve sanatçının kendini özgürce ifade edebildiği yeni alanlara dönüştürülmüştür. İktidar odaklarınca, kimlikler ve bedenler üzerinden

gerçekleşen tahakkümün sorgulanışı sürecinde beden, hem bir direniş nesnesi hem de sanatsal eylemin bizzat nesnesi olarak konumlanmıştır. Bu tip projelerle uğraşan Alicia Framis, kadınlara karşı uygulanan şiddete karşı protesto niteliğinde gösteriler yapmakla beraber, ırkçı uygulamaların sorgulandığı çalışmalarla da gündeme gelmiştir.

Sanatçı, ırkçı gruplar tarafından göçmenlere uygulanan şiddete karşılık olarak gerçekleştirdiği çalışmada; yanmaz, kurşungeçirmez ve köpek ısırmalarına karşı dayanıklı malzemeyeyle oluşturduğu elbiseleri, ırkçılık olaylarının yaygın olduğu Avrupa şehirlerine dağıtmıştır. Üzerinde ‘burası senin ülken değil’ yazılı elbiselerle dolaşan koyu renkli göçmenlerin kamusal alanlardaki canlı heykeller olarak niteleyen Framis, bu eylemiyle, meydanlardaki cansız anıt heykellerin konumunu da eleştirmektedir.⁹³

Marc Quinn’in, Trafalgar Meydanı’nda geleneksel malzemeyeyle ürettiği özürlü hamile kadın heykeli, kamusal alanlardaki yeni arayışlara dair bir örnektir. Genelde kimsenin görmek istemediği, rahatsızlık uyandıran heykelini, meydandaki boş bir sütuna iki yıllığına yerleştiren Quinn; bu çalışmada, özürlü haklarını anlamaya bizi çağırırken; meydanların güzelleştirilme nesnesine indirgeyen ya da iktidarın gücünü pekiştiren anıt heykeli, bağlamından kurtarmayı amaçlamıştır.⁹⁴

Sanatsal üretimlerde görülen, sosyal olaylara yönelim, giderek izleyiciyi de kışkırtan bir yapıya bürünmüştür. Dolayısıyla bunlar, sanatsal çalışmalardan ziyade; görsel imgelerle donatılmış politik iletişim araçları olmuşlardır.

‘İrkçiliğe Karşı Bir Anıt’ ismiyle 1993’te Jochen Gerz tarafından gerçekleştirilen bir anıt projesinde sanatçı, yerel parlamento binasının önündeki insanların toplandığı meydana giderek, her gece başka bir parke taşının altına, 2. Dünya Savaşı’nda, Almanların katletmiş olduğu 2146 kişinin isminin kazıyarak

⁹³ İnel İNAL, *Kamusal Alanlarda Yeni Sanatsal Arayışlar*; “Yeni Diyaloglar ve Bu Diyalogların Yöntemleri”, 229.

⁹⁴ A. g. m., 227.

anıtını tamamlamıştır. Anıtın görünürlük bağlamını sorgulatan bu çalışma ile Gerz, görünmeden de kalıcı olunabileceğini bize göstermiştir.⁹⁵ Sanatçı, çalışmasını kamusal bir alanda gerçekleştirmesi; yıllarca çeşitli iktidar odakları tarafından kendi düşüncelerinin yaygınlaştırılmasında kullanılan meydanların taşıdıkları anlam farklılaşmasının ve dönüşümünün göstergesi; aynı zamanda, sanatçının sosyal olaylar karşısındaki duruşunu da ifade edebileceği bir alanı sahiplenmesidir.

1970’li yılların başında beliren feminist avangard hareketin merkezinde, ‘erkek sanatçı mitinin’ yıkılmasına yönelik olarak, Batı sanatında yerleşmiş erkek egemen bakışı eleştiren işler ve ‘güzel’ tanımını yeniden tartışmaya açan çalışmalar yer almıştır. Politik, toplumsal, kültürel olarak, kadın bedenine ve kimliğine uygun görülen, dayatılan rolleri eleştirilmiştir. Bunu yaparken çoğunlukla kendi bedenlerini kullanarak bu sorunlara yanıt üretmeye çalışmışlardır. Bununla birlikte, sanatçıların büyük bir bölümü, fotoğrafı yeğleyerek veya kamera karşısına geçerek, bedenlerini kişisel bir malzeme olarak kullanmışlardır.⁹⁶

Feminist sanatçılardan biri olan Orlan, kadınlara atfedilen güzellik olgusuna ve Batı’nın farklı dönemlerdeki erkek sanatçılar tarafından, güzellik madonnaları olarak kabul edilen görünümlere tepki olarak gerçekleştirdiği çalışmada; modellerin en güzel uvuzlarını seçerek, bunları kendi yüzüne estetik müdahalelerle yaptırmıştır. Diana’nın güzel burnu, Boucher’in Europa’sının dudakları, Botticelli’nin Venüs’ünün çenesi, Gerome’nin Psyche’sinin gözleri ve Leonardo’nun Mona Lisa’sının alnı gibi uvuzları, kendi portresinde bir araya getirmiş; yeni görünümünün resmini de birçok cerrahi müdahale salonuna astırmıştır. (Resim 4.2.14) Orlan bu eylemiyle, otoritelerin güzellik anlayışını bir araya getirerek tepkisel bir yaklaşım izlemiştir.⁹⁷

⁹⁵ A. g. m., 230.

⁹⁶ <http://www.mimarlarodasi.org.tr/index.cfm?sayfa=etkinlik&Sub=detail&RecID=809>

⁹⁷ Bkz. (70), KORKMAZ, 88.



Resim 4.2.14, Orlan'ın ameliyat öncesi resmi, renkli baskı

Niki de Saint Phalle, toplumda kadına atfedilen görüntüyü heykelleriyle imalı bir şekilde sorgulayan bir sanatçıdır. Yaptığı dev boyutlu, şişman, renkli heykellerden oluşturduğu 'Nana' serisi ile dikkat çekmiştir. (Resim 4.2.15) Nana, Fransızca fahişe ya da hafif meşrep kadınları tanımlamak kullanılan bir kavramdır. 1966 yılında, Stockholm'da düzenlenen açık hava sergisinde yer alan ve dünyanın en büyük fahişesi olarak tanımlanan "Giant Nana (Devasa Nana)" heykelinin vajinası galerinin giriş kısmını oluşturmuştur. Sergide 8 m'lik dev Nana'nın haricinde, on dört tane daha küçük Nana heykeli sergilenmiştir. İtalyanın Toscano bölgesinde, Nana evlerin yer aldığı Nanalar köyü, sanatçının başka bir projesini oluşturmuştur. (Resim 4.2.16) Anıtsal olarak tasarlanan bu kompleks, kadınların bir arada ve erkeklerden uzak bir şekilde daha güvenli yaşmaları amacıyla yapılmıştır. Figürlerin böylesine büyük ve şişman olması, erkeklerin güzellik ve estetik anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmakla birlikte, erkeklerin kendilerine uygulaması muhtemel her türlü şiddetten fiziksel olarak koruması anlamına da gelmektedir.⁹⁸

⁹⁸ A. g. k., 103.



Resim 4.2.15, *Siyah Venüs*, Niki de St. Phalle, 1967, polyester



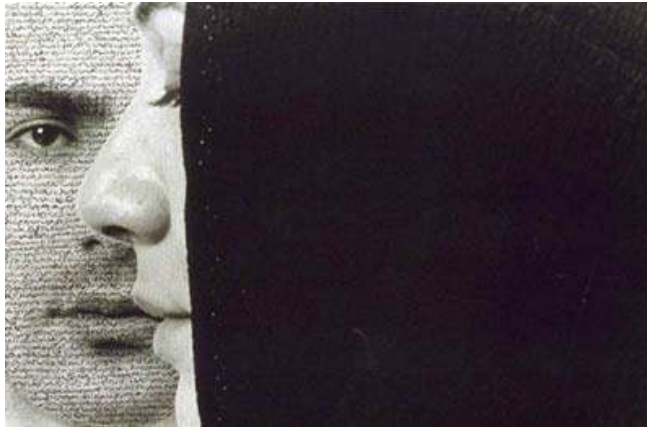
Resim 4.2.16, *Tarot Bahçesi*, Niki de Saint Phalle

İktidar olgusu karşısında bedenini kullanan sanatçılardan bir diğeri de Marina Abramoviç'tir. Sanatçı, 1975'te Kopenhag'taki Charlonttenburg Sanat Festivali'nde, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı adlı gösterisinde; makyajlı ve çıplak bir halde seyircilerin karşısına çıkar. Sonra, sağ elindeki metal fırçayla ve sol elindeki metal tarakla saçını sağlı sollu tararken, bir yandan da sürekli 'Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı', 'Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı...' sözlerini tekrarlamaktadır. Sonra birden bire saldırganlaşarak, yaklaşık bir saat boyunca saçına ve yüzüne zarar vermeye başlar. Abramoviç'in kendi bedenine uyguladığı eziyetle; burjuva değerlerinin sanata biçtiği anlamla beraber, erkek bakış açısının kadına biçtiği imajı sorgulamaktadır. Dolayısıyla eylemi, kendi bedenindeki varoluşu

yakalama düşüncesini yansıtmaktaydı. Ayrıca sözleri sürekli tekrarlamaıyla, sözde anlam kaybını gerçekleştirir.⁹⁹

Ortadoğu gibi fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada, dini iktidarların hegemonyası altında şekillenen kadın bedeninin varoluşunu yaptığı çalışmalarla sorgulayan Shirin Neshat, 1993-1997 yıllarında, Allah'ın Kadınları (Resim 4.2.17) başlıklı fotoğraflar ve video enstelasyonlarından oluşan bir seri meydana getirmiştir. İslami rejimin, ancak kara çarşaf altından kamusallığını yaşamasına izin verdiği kadın bedeninin açık alanlarını; Farsça yazılarla süsleyerek; kadın bedeni üzerinde baskın olan dini politizasyonu vurgulamak istemiştir. Yine aynı seri içinde, toplum içinde kadınların militarize edilmesinin göstergeleri olarak yinelenen öğeler; kadınların ellerinde tuttuğu, vücutlarına ve yüzlerine değen silahlar olmuştur.¹⁰⁰ (Resim 4.2.18)

'Allah'ın Kadınları 'nda Shirin Neshat; dini otoritenin şekillendirdiği; kadın bedeninin görülmesine izin verdiği, uygun gördüğü kısımları üzerinden gerçekleşen kamusal ve sosyal alanların, kadınlar açısından sınırlılığını ve kuşatılmışlığını ortaya koymaktadır.



Resim 4.2.17, *Arzulanan*, Shirin Neshat, 1996

⁹⁹ <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1501276>

¹⁰⁰ Bkz. (70), KORKMAZ, 62.



Resim 4.2.18, *Devrimin Gardiyanları*, Shirin Neshat, 1994

Sistemleşen iktidar araçlarının, bedenlerimiz üzerinden gerçekleştirdikleri denetim ve şiddetin sorgulamasını yaptığı işlerle gerçekleştiren Canan Şenol, 1998 yılında, “Şeffaf Karakol” (Resim 4.2.19) adını verdiği çalışmayı ‘Manisalı Gençler’ adı verilen ve duvarlara yazı yazdıkları için karakollarda ağır işkence, cinsel ve sözlü tacize maruz kalan lise öğrencilerine ithaf etmiştir. Fransa’da sergilenen bu çalışmada, kendi fotoğraflarından oluşmuş bir dizi fotoğraf kullanmıştır. Aynı zamanda şeffaf kısımlardan oluşmuş ve bölmeleri hücreyi anımsatan kısımlara yerleştirmiştir bu fotoğrafları.¹⁰¹ Böylece her taraftan kuşatılan bedenin modern hapishanesini yaratmıştır.

¹⁰¹ A. g. k.,105.



Resim. 4.2.19, *Şeffaf Karakol*, Canan Şenol, 1998

Canan Şenol, toplumsal normların hayatımız üzerindeki denetimini şu şekilde açıklar; “İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak ‘beden kısıtlaması’na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlarımız kontrol altına alınır. Yapıtlarımı yetmişli yılların feminist sloganı olan ve şimdi hala güncelliğini sürdüren bir cümle ile tanımlıyorum ‘Özel olan politiktir’. Özel Hayat Politiktir, derken sistemin bedenlerimiz, hayatlarımız üzerindeki kısıtlamasından bahsediyorum aslında. Bu kontrolü, insanların gündelik yaşam içinde her an gözetime maruz kaldıkları telefonların dinlenmesi, şehirlerin kameralarla çevrenmesi, e-postaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten veya banka atm'lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda somut uygulamayı içerdiği kadar, okul, aile, toplum ve din gibi iktidar alanlarının hayatlarımızın biçimlenmesindeki, soyut gibi görünen somut uygulamasını da kapsıyor Bu düşünceden yola çıkarak, aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetimi üzerine sorgulamasını yapıyorum”¹⁰²

¹⁰² A. g. k.,106.

SONUÇ

Propaganda sözcüğü ile ilgili tanımların işaret ettiği ortak nokta bir fikre veya harekete taraftar kazandırmak ya da bir düşünceyi yaygınlaştırmak adına gerçekleştirilen eylemlerin tümü olduğudur. Propaganda yöntemlerinin en yaygın biçimde kullanıldığı alanlar, iktidarların varlıklarını ve sürekliliklerini gerçekleştirme alanlarıdır.

Propaganda çalışmalarında etkili bir yöntem olarak sanat dallarının herbirinden yararlanılmıştır. Özellikle kamusal alanlarda etkin bir güce sahip olan sanat objeleri içinde heykeller, iktidar temsili olarak önemli görevler üstlenmişlerdir.

Heykel sanatının propaganda aracı olarak en yoğun biçimde kullanıldığı dönemlerin içinde ulus devletlerin oluşma süreçleri önemli bir yer alır. Bu dönemde kamusal düşünce çözümlemelerinin içeriğine bağlı olarak ağırlık kazanan konular ulus kavramının ve yönetimin yüceltilmesine yönelik olmuştur.

20. yüzyıl'da sanatçılar, iktidar olgusunu sorgulayan işler üreterek, sanatı bağımsızlaştırma yolları aramıştır. Farklılaşan heykel anlatımlarıyla, iktidarın temsiliyetini oluşturan meydanlar, toplumsal manipülasyon alanları olmaktan çıkartılmak istenmiş, beden ve kimlikler üzerinde denetim oluşturan her türlü iktidar olgusunu eleştiren alanlara dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla, bu süreç aynı zamanda sanatın ve sanatçının iktidar araçları karşısındaki özgürleşme mücadelesi verdiği dönemler olarak önem kazanmıştır.

6. KAYNAKLAR

KİTAPLAR

BEKTAŞ, Arsev (2007), **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2007), **Sanat ve Devrim**, Çev. Bilge Berker, Agora Kitaplığı, İstanbul.

BOYUT Yayıncılık (2008), **Picasso**, 1. Basım, Boyut Yayın Grubu, İstanbul

BROWN, J.A.C. (2000), **Beyin Yıkama**, Çev. Behzat Tanç, 7. Baskı, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

CLARK, Toby (2004), **Sanat ve Propaganda**, Çev. Esin Hoşsucu, 2000, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

DOMENACH, Jean Marie (2003), **Politika ve Propaganda**, Çev. Tahsin Yücel, Varlık Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (2007), **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

KREFT, Lev (2009), **Sanat/ Siyaset**, İletişim Yayınları, İstanbul.

LYNTON, Norbert (2009), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

MARX, K.-ENGELS, F. et al (2006), **Sanat ve Edebiyat**, Çev. Aziz Çalışlar, 2. Baskı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

MCLELLAN, David (2005), **İdeoloji**, Çev. Barış Yıldırım, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

SPENCE, David (2001), **Picasso Resim Kurallarına İsyan**, Çev. Semih Aydın, Alkım Yayınevi, İstanbul

ŞİMŞEK, Aydın (2000), **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**, Ümit Yayıncılık, Ankara.

WU, Chin Tao (2005), **Kültürün Özelleştirilmesi**, Çev. Esin Soğancılar, 1.Baskı İletişim Yayınları, İstanbul.

YARDIMCI, Sibel,(2005), **Küreselleşen İstanbul’da Bienal**,1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

YILMAZ, Mehmet (2005), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara

SÜRELİ YAYINLAR

AK, Kamuran – GÜREL Canan (2008), “Bir Şehir, Bir Anıt: Şumnu-Bulgar Devltinin Kurucuları Anıtı”, **2. Uluslar arası Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Haziran: 301.

AKYÜREK, Fatma (2010), “ Heykellerle Cumhuriyet Tarihimiz”, **Nazım Hikmet Akademisi Semineri**, Mayıs.

İNAL, İnsel (2008), “Kamusal Alanlarda Yeni Sanatsal Arayışlar; Yeni Diyaloglar ve Bu Diyalogların Yöntemleri”, **2. Uluslar arası Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Haziran: 229.

SEZER, Sezim (2010), “Çağdaş Sanatın Önemli İsmi Marcel Duchamp”

ARTAM Global Art, 3, Ocak: 62.

TAKIŞ, Taşkın (2004), “Dün, Bugün, Daima”, **Doğu-Batı**, 28, Ağustos-Eylül-Ekim.

(2009) “Çekirdek Film’den Plastik Suretler”, **ARTİST Actual**, 19, Subat-Mart: 8,9.

TEZLER

KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), **Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

RIZVANOĞLU, Kerem (2001), **Propaganda Afişlerinin Tarihsel Gelişimi: Başlangıcından 1968’e**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İNTERNET

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=propaganda&ayn=tam>,(2009)

<http://www.propaganda.com.tr/tr/propaganda/hakkinda>, (2009).

http://egitek.meb.gov.tr/Aok/Aok_Kitaplar/AolKitaplar/Sanat_Tarihi_1_2/9.pdf, (2009).

<http://www.aliartun.com/content/detail/12>, (2009).

<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/totaliter.htm>, (2009).

http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_konstruktivizm.html, (2009).

<http://www.sgdf.in/kultur-sanat-sanat-tarihi/3600-rusyada-suprematizm-konstruktivizm.html>, (2009).

<http://www.fotoritim.com/yazi/ali-ihsan-okten--bir-siyasal-propaganda-araci-olarak-fotograf-2>, (2010).

<http://www.amaney.com/forum/biyografi/47061-hannah-hoch.html>, (2010).

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/arctriomphe/arc.html>, (2009).

<http://www.e-sosder.com/dergi/30366-375.pdf>- Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi- Güz-2009 C.8 S.30 (366-375)-Ahu Antmen, (2009).

<http://muze.sabanciuniv.edu/content/default.php?lngContentID=1007>, (2009).

<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=misafir&baslik=14>, (2009).

<http://www.delinetciler.net/forum/sanat-akimlari-ve-turleri/63632-yoksul-sanat-arte-povera.html>, (2009).

<http://www.mimarlarodasi.org.tr/index.cfm?sayfa=etkinlik&Sub=detail&RecID=809>, (2009).

<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1501276>, (2009).

<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=314>, (2010).

<http://www.turkishjournal.com/i.php?newsid=7838>, (2010).

<http://www.gnoxis.com/fluxus-akimi-32098.html>, (2010).

RESİM KAYNAKLARI LİSTESİ

2.2. Propaganda, Sanat ve İktidar

- 2.2.1. <http://www.bestpriceart.com/vault/delacroix5.jpg>
- 2.2.2. <http://www.alka.com.tr/alphtml/modernresim/image/david1.jpg>
- 2.2.3. <http://www.humanitiesweb.org/gallery/87/1.jpg>
- 2.2.4. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/6/6e/20090123144125!Francisco_de_Goya_y_Lucientes_023.jpg
- 2.2.5. http://ncmuseumofhistory.org/workshops/womenshistory/WWI_poster.jpg

- 2.2.6. <http://www.nps.gov/prsf/historyculture/images/blackww1.jpg>
- 2.2.7. http://farm5.static.flickr.com/4054/4299088242_ab6ddee190_o.jpg
- 2.2.8. <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/posters/bauern36.jpg>
- 2.2.9. CLARK, Toby (2004), Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, 2000, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- 2.2.10. <http://thecensureofdemocracy.150m.com/art7.htm>
- 2.2.11. <http://thecensureofdemocracy.150m.com/art7.htm>
- 2.2.12. <http://thecensureofdemocracy.150m.com/art7.htm>
- 2.2.13. <http://thecensureofdemocracy.150m.com/art7.htm>
- 2.2.14. <http://thecensureofdemocracy.150m.com/art7.htm>
- 2.2.15. [http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_\(art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(art))
- 2.2.16. [http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_\(art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(art))
- 2.2.17. http://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_realism
- 2.2.18. Contemporary Bulgarian Art Painting, Graphics, Sculpture (1982) Bulgaristan
- 2.2.19. Contemporary Bulgarian Art Painting, Graphics, Sculpture (1982) Bulgaristan
- 2.2.20. <http://www.dinodream.com/public/uploads/images/0-7975a006.jpg>
- 2.2.21. http://www.askart.com/AskART/photos/SOL20090608_38678/13.jpg

3. Modern Sanat ve Propaganda Kavramı

- 3.1. <http://www.artlex.com/ArtLex/d/dada.html>
- 3.2. <http://www.artnet.com/Magazine/index/robinson/Images/robinson8-9-3.jpg>
- 3.3. <http://www.amaney.com/forum/biyografi/47061-hannah-hoch.html>
- 3.4. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Hoch_Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg
- 3.5. <http://members.peak.org/~dadaist/Art/index.html>
- 3.6. CLARK, Toby (2004), Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, 2000, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- 3.7. <http://cs.nga.gov.au/IMAGES/MED/128588.JPG>
- 3.8. <http://davidlavery.net/Grotesque/Site%20Images/Dix/dix7deadlysins.jpg>
- 3.9. http://shuperlocodesign.files.wordpress.com/2008/10/grosz_eclipse-of-the-sun_1926.jpg
- 3.10. <http://img.blogster.com/view/akermariano/post-uploads/b1.jpg>
- 3.11. http://www.artchive.com/artchive/e/ernst/europe_after_rain.jpg
- 3.12. http://www.nationalgalleries.org/media_collection/6/GML%20285.jpg

3.1. 1970 Sonrası Sanat Kuramları İçinde Propaganda Algısı

- 3.1.1. <http://www.students.sbc.edu/mckinney03/gmm/propaganda.htm>
- 3.1.2. ... (1993) ART and DESIGN, “FLUXUS Today and Yesterday”, Ocak-Şubat.
- 3.1.3. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat
- 3.1.4. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat
- 3.1.5. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat

4.1. Uluslaşma Ereği ve Heykel Sanatı

- 4.1.1 http://www.sculpturegallery.com/sculpture/La_Marseillaise_Standing_Plaque.html
- 4.1.2 <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>
- 4.1.3 <http://www.google.com.tr/imgres?imgurl>
- 4.1.4 <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/images/Bild%20146III-373%20copy.jpg>
- 4.1.5 http://nseuropa.org/English/Art/art10_files/254.jpg
- 4.1.6 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Kiev_rodina_mat_2001_07_11.jpg
- 4.1.7. <http://www.rondak.org/othersart/totalitarian/Thorak.jpg>

- 4.1.8. http://members.fortunecity.com/deowulf/visual_ideal_sculpture.htm
- 4.1.9. http://members.fortunecity.com/deowulf/visual_ideal_sculpture.htm.
- 4.1.10. <http://sembilan30td1a.files.wordpress.com/2008/03/continuity.jpg>
- 4.1.11. [http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_\(art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(art))
- 4.1.12. CLARK, Toby (2004), Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, 2000, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- 4.1.13. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Zaliasis_Tiltas_Statues.JPG
- 4.1.14. Contemporary Bulgarian Art Painting, Graphics, Sculpture (1982) Bulgaristan
- 4.1.15. Contemporary Bulgarian Art Painting, Graphics, Sculpture (1982) Bulgaristan
- 4.1.16. Contemporary Bulgarian Art Painting, Graphics, Sculpture (1982) Bulgaristan
- 4.1.17. http://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_realism
- 4.1.18. http://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_realism
- 4.1.19. Kendi arşivim
- 4.1.20. http://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_realism
- 4.1.21.a. <http://www.altindag-bld.gov.tr/haber.asp>
- 4.1.21.b. <http://www.cumhuriyet.com.tr/?im=yhs&hn=87362>

4.2. Heykel Sanatı ve Eleştirel Yaklaşımlar

- 4.2.1. <http://kahvemolasi.com/sayilar/images/yazi/kahverengi122.jpg>
- 4.2.2. http://www.artchive.com/artchive/r/rodin/rodin_striding_man.jpg
- 4.2.3. <http://www.artlex.com/ArtLex/d/dada.html>
- 4.2.4. <http://img116.imageshack.us/img116/7976/duchampisuarb7aa.th.jpg>
- 4.2.5. http://www.iisalessandrini.it/progetti/studenti/ebusinaro/images/Gift_Man%20Ray.jpg
- 4.26. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:TatlinMonument3int.jpg>

- 4.2.7. <http://www.arthistoryguide.com/travel/travel22.aspx>
- 4.2.8. <http://www.dhm.de/museen/kollwitz/english/works.htm>
- 4.2.9. http://www.momat.go.jp/english/artmuseum/paul_gauguin_2009/images/cont_509_2.jpg
- 4.2.10. Sculpture From The Renaissance to The Present Day
- 4.2.11. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat
- 4.2.12. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat
- 4.2.13. ...(1993) ART and DESIGN, “FLUXUS Today and Yesterday”, Ocak-Şubat.
- 4.2.14. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat
- 4.2.15. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat,
- 4.2.16. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat
- 4.2.17. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat
- 4.2.18. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat
- 4.2.19. KORKMAZ, Fatma Deniz (2006), Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat

7. UYGULAMALAR



Resim. 7.1., *İsimsiz*, Aylin Başaran, 2010



Resim. 7.2., *İsimsiz.* Aylin Başaran, 2010



Resim. 7.3., *İsimsiz.* Aylin Başaran, 2010



Resim. 7.4., *İsimsiz.* Aylin Başaran, 2010



Resim. 7.5., *İsimsiz.* Aylin Başaran, 2010



Resim. 7.6., *İsimsiz.* Aylin Başaran, 2010

8. ÖZGEÇMİŞ

1979’da Şumnu, Bulgaristan’da doğdu.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümünde lisans eğitimini tamamladı (2006).

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümünde yüksek lisans yapmaktadır.

Katıldığı Sergiler ve Diğer Sanatsal Etkinlikler, Ödüller

- 2010 Prysmian Kablodan Heykel Çalışması, Mudanya/ Bursa
- 2009 1. Uluslararası Ahtopol Ahşap Heykel Sempozyumu asistanlığı,
Bulgaristan
- 2009 Bilgi Üniversitesi “ Rüyalar ve Kâbuslar” Heykel Sergisi, Santral İstanbul/
İstanbul
- 2008 1. Ulusal Kastamonu Ahşap Sempozyumu, Kastamonu
- 2008 “Ortadoğu’da İşgale Karşı Sanat”, Karşı Sanat / İstanbul
- 2008 “İşgale Karşı Sanat” MSGSÜ Öğrencileri İnisiyatifi Sergisi, Frankfurt – Almanya
- 2008 MSGSÜ Atatürk Sergi Salonu Mezunlar Karma Sergisi, İstanbul
- 2007 “Genişleyen Dar Alan ” Sergisi, DARALAN / İstanbul
- 2007 Sabancı Ödülleri, Heykel Bölümü Üçüncülük Ödülü

- 2007 Veliko Tırnovo Workshop ve Sergisi, Bulgaristan
- 2007 TSKB Çevre Temalı Ödül Heykelciği Mansiyonu, İstanbul
- 2007 MSGSÜ Osman Hamdi Salonu Mezuniyet Sergisi, İstanbul
- 2007 İpek Ahmet Merey Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, İstanbul
- 2007 Ağırnas “Sinan’a Sayı Projesi” Yaz Okulu Çalışması, Kastamonu
- 2006 TÜYAP Sanat Fuarı Sergisi, İstanbul
- 2005 ARTİST Sanat Fuarı-TÜYAP Sergisi, İstanbul
- 2005 İTÜ Süleyman Demirel Kültür Merkezi Resim ve Heykel Sergisi, İstanbul
- 2005 Birgi Yaz Okulu Çalışması, İzmir